Jurgis Baltrušaitis

Anamorfozės: iškreiptos perspektyvos

iš prancūzų kalbos vertė Daina Habdankaitė
Six Chairs Books Kaunas, 2019

Jurgis Baltrušaitis
Anamorfozės:
iškreiptos perspektyvos

Knygos leidybą finansavo

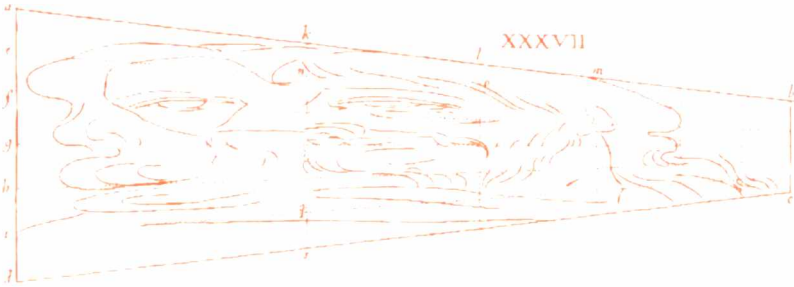
LIETUVOS
KULTŪROS
TARYBA

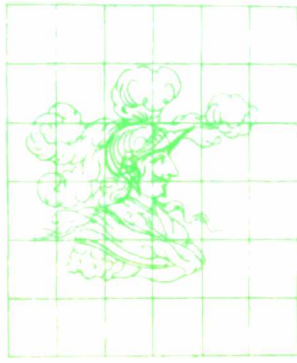
LIETUVOS RESPUBLIKOS
KULTŪROS MINISTERIJA

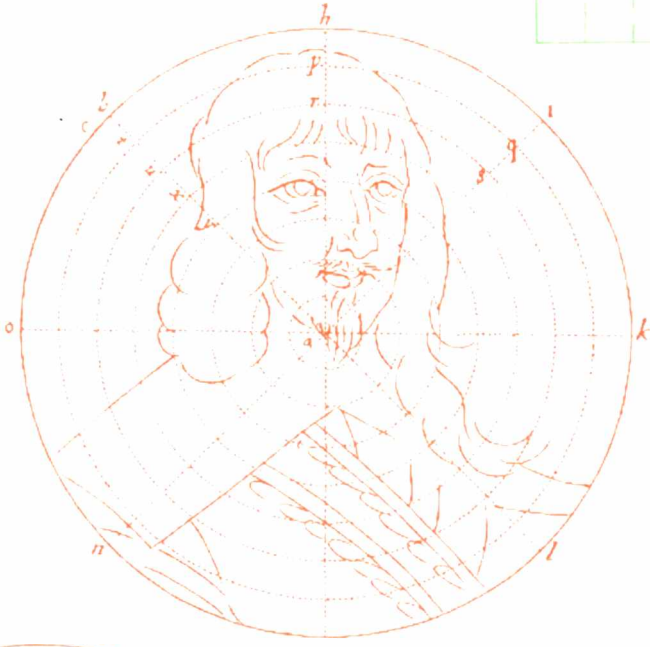
Knygos leidybą remia
Prancūzų institutas Lietuvoje
ir Prancūzų institutas
(O. Milašiaus programa knygų
leidybai remti)

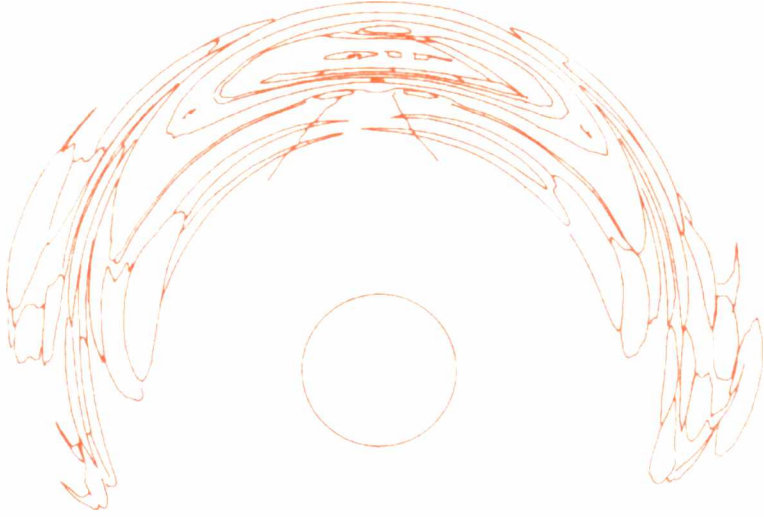
Cet ouvrage, publié dans le
cadre du Programme d'Aide à
la Publication „Oscar Milosz",
bénéficie du soutien de
l'Institut français de Lituanie
et de l'Institut français

INSTITUT
FRANÇAIS
LITUANIE



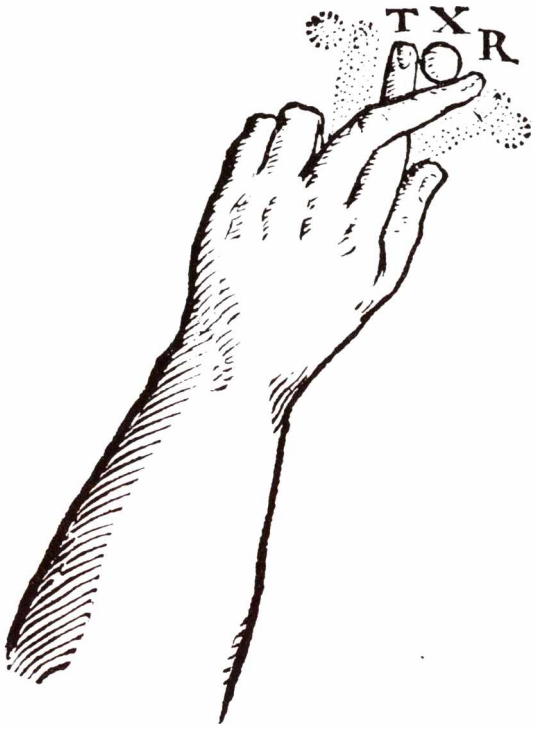


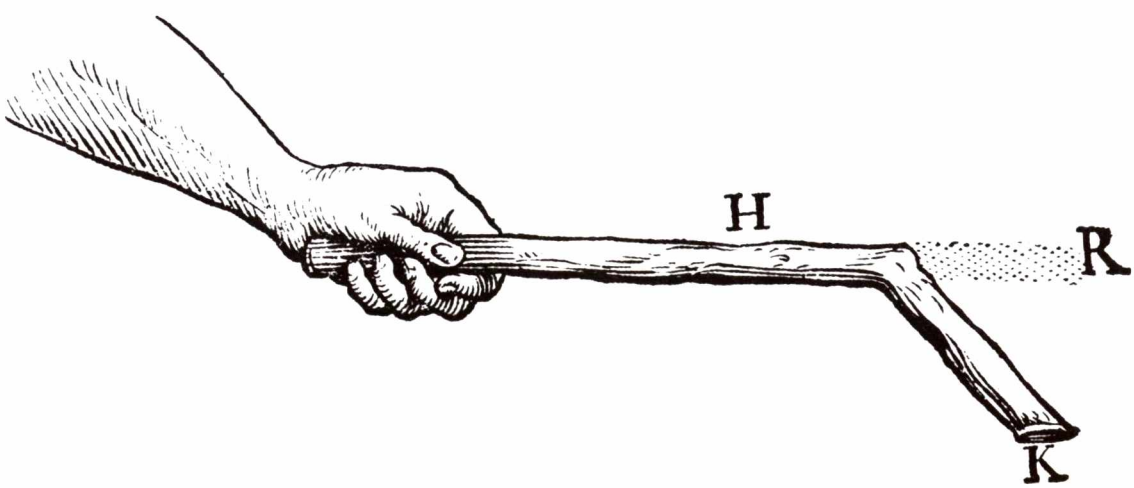




1955 m. Olivier Perrino leidykloje kaip kolekcijos dalis išleista knyga *Išmoningas žaidimas. Anamorfozės, arba įdomiosios perspektyvos* antrąsyk perleista 1969 m. pavadinimu *Anamorfozės, arba dirbtinė stebuklingų efektų magija*, smarkiai ją išvyščius ir papildžius dviem skyriais apie veidrodžius. Trečiasis knygos leidimas, *Anamorfozės, arba Thaumaturgus opticus*, kurį skaitytojui pateikiame čia, įgavo naują paantraštę, kurią, kaip ir pirmų dviejų leidimų paantraštes,

Katoptrika, geometrija ir magijos triukų menas, kur apibendrinami nuo XVII a. naudoti svarbiausi techniniai metodai ir praktikos cilindrinėms ir kūginėms anamorfozėms išgauti, *Atgimimas ir atsinaujinimas*, taip pat *Šiuolaikiniai tekstai*, kur aptariamos nūdienos formos ir svarstymai. Pradžioje numatyti kaip *post scriptum*, paskutinieji skyriai taip išsiplėtė, kad pasirodė naujoje šviesoje, aktualizuodami ištisą šių ypatingybių istoriją ir atskleisdami neblėstančius su jomis siejamus išmonę ir smalsuma.


T X R


H
R
K

Perspektyvos magija

Galbūt tai, kad knygų *Alisa stebuklų šalyje* (1865) ir *Alisa veidrodžių karalystėje* (1872) autorius Charles L. Dodgson – siurrealizmo pranašas, labiau žinomas slapyvardžiu Lewis Carroll – buvo matematikas ir logikas, dėstęs Oksfordo Kristaus bažnyčios koledže, nėra atsitiktinumas. Kiekviena racionali ir formali sistema turi ribas ar pažeidžiamas vietas, kurios leidžia ją „nulaužti“. Tai tikriausiai suprato populiarumo sulaukęs rašytojas, taipogi parengęs vadovėlį *Euklidas ir dabartiniai jo konkurentai* (1879), siekdamas moksleiviams kuo aiškiau išdėstyti euklidinę geometriją, kuri XIX amžiuje jau nebebuvo vienintelė erdvinius santykius ir formas apibrėžianti sistema. Tais matematikos perversmo metais iš tiesų buvo juntamas siekis, Alisos įgyvendintas literatūroje, pažvelgti anapus veidrodžio, atspindinčio Euklido aksiomų valdomą tikrovę, persikeliant už faktinių koordinačių erdvės.

Tokių intelektualinių aspiracijų aplinkoje susiformavo meniniai dadaizmo ir siurrealizmo judėjimai. Esame įpratę manyti, kad šių judėjimų atstovai atmeta pozityvizmo idėjas ir, pasitelkdami froidiškąją teoriją, panyra į sapno ir pasąmonės gelmes. Vis dėlto daugelis jų skverbėsi į iracionalumo sritį pro racionalią logiką, įkvėpimo semdamiesi mokslo ir kūrybos sankirtose, nuojautomis apvilktose idėjose, kuriose matė galimybę išsivaduoti iš natūralizmo tironijos. André Breton pripažino, kad perversmas poezijoje įvyko, kai euklidinę geometriją papildė neeuklidinė, ir atsivėrė visiškai nauji tikrovės suvokimo lygmenys.[1] Ištisi Man Ray'aus fotografijos ir tapybos ciklai gimė iš žavėjimosi matematiniais modeliais. Marcel Duchamp domėjosi „dangiškąja algebra“, neeuklidine geometrija, ketvirtąja erdvės dimensija ir optiniais efektais.[2] Gerai žinoma, kad Salvador Dalí gilinosi į matematikos idėjas, Einsteino specialiąją reliatyvumo teoriją, tirdamas optinius fenomenus.[3] Kūrėjams tai padėjo atskleisti po realybės kiautu egzistuojantį iracionalų, magišką pasaulį, pasižymintį savais tvarkos principais.

Kaip visa tai siejasi su Jurgio Baltrušaičio anamorfozių tyrinėjimais? Kai 1948 m. jis kaip fantastiškųjų viduramžių meno istorikas buvo pakviestas skaityti paskaitą „Antikinės gemos ir gotikinės pabaisos (gotikiniai gryliai)“[4] Niujorko universiteto Vaizduojamųjų menų institute, į rankas jam pakliuvo parodos *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, 1936 m. surengtos Niujorko Modernaus meno muziejuje, katalogas, pakartotinai išleistas 1947 m.[5] Fantastiškasis XVI–XVII a. menas leidinyje pristatomas kaip moderniojo siurrealizmo pirmtakas. Į katalogą buvo įtraukti flamandų „primityvistų“ Hieronymo Boscho ir Pieterio Huyso paveikslai, kurių analize Baltrušaitis vėliau užbaigė fantastiškosios gotikos tyrimus. Tada jis rinko medžiagą knygoms *Fantastiškieji viduramžiai: Antika ir egzotizmai gotikos mene* (1955) ir *Pabudimai ir stebuklai. Fantastiškoji gotika* (1960)[6], kuriose parodė, kad humanizmo keliu einanti gotika neatsisakė fantastiškumo, baugių regėjimų bei grotesko. Perdirbti fantastiškieji ciklai atgimė, sugrąžindami į kultūros vaizduotę visą virtinę siurrealistinių siužetų ir monstrų.

Niujorkietiškame kataloge buvo reprodukuotos ir kelios groteskinės Giuseppės Arcimboldo

1 André Breton, Crise de l'objet, *Cahiers d'art*, 1936 gegužė, Nr. 1–2, p. 21–26.

2 Robert Desnos, Marcel Duchamp, Rrose Sélavy (1922–23), in: *Corps et Biens*, Paryžius: Gallimard, 1968.

3 Linda Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, 1983. Duchamp anamorfiniais efektais tikriausiai susidomėjo 1912–1914 m., dirbdamas Paryžiaus Šv. Genovaitės bibliotekoje.

4 Jurgis Baltrušaitis, „Gemmes Antiques et Monstres Gothiques (Le Gryllos Gothiques)“, Niujorko universitetas, Vaizduojamųjų menų institutas, 1948 m. lapkričio 30 d.

5 *Fantastic art, dada, surrealism*, red. Alfred H. Barr, esė autorius Georges Hugnet, Niujorkas: Modernaus meno muziejus, c. 1947.

6 Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paryžius: Armand Colin, 1955; *Reveil et prodiges. Le gothique fantastique*, Paryžius: Armand Colin, 1960.

kompozicijos, kuriose vieną atvaizdą sudaro kiti, perskaitomi kitaip, kai žvelgiama iš skirtingų atstumų. Arcimboldo kūryba ilgainiui irgi tapo atskira Baltrušaičio interesų sritimi. Šiam italų manieristui jis skyrė keletą straipsnių, kurių vienas buvo publikuotas itališkame leidinyje *Arcimboldo ir stebuklų menas* (1987)[7].

Be to, tame pačiame kataloge Baltrušaitis aptiko anamorfozes: Dürerio mokinio Erhardo Schöno graviūrą *Vexierbild* su keturiais gražiai užmaskuotais portretais (1534) iš MoMA kolekcijos, kurioje vientisą vizualinį pasakojimą sudaro du persidengiantys atvaizdai, regimi iš skirtingų matymo kampų, ir keletą iškraipytų perspektyvų paveikslų iš Jacques'o Lipschitzo kolekcijos (nežinomų XVI a. autorių „Karolio V portretą" ir „Šv. Antaną Paduvietį").

Minėtas katalogas davė postūmį meno istorikui leistis į anamorfozių tyrimus, tačiau nebuvo lemiamas veiksnys. Jurgis Baltrušaitis (1903–1988) meno istoriko kelią pradėjo Paryžiuje kaip Henri Focillono mokinys, formaliosios menotyros grindėjas. Iki Antrojo pasaulinio karo jiedu sėkmingai bendradarbiavo 1927 m. Sorbonoje įsteigtame Meno ir archeologijos institute. Vis dėlto vėliau, dirbdamas vienumoje, iš Focillono perimtą formalų metodą Baltrušaitis keitė struktūralistiniu, atskleidžiančiu neįprastų vaizdinių ir vizijų logiką.

Baltrušaitį visą laiką domino geometrija ir abstrakčios formos, iš kurių gimsta fantastiškieji vaizdiniai. Pirmuosius veikalus jis skyrė romaniškajam menui. Juose mokslininkas atskleidė, kad romaniškoje skulptūroje keisčiausios vaizduojamosios kompozicijos atsiranda griežtuose architektūros rėmuose ir ornamento formose. Skulptūrų personažai – dvigalviai gyvūnai, groteskinės figūros, demonai, pabaisos – nėra nežaboto meninio ekspresionizmo paradoksai, jie paklūsta abstrakčiai tiksliųjų formų kalbai. Daugeliu atvejų iškraipytos fantastiškosios formos gimsta iš darnių ir tobulų geometrinių struktūrų. „Pabaisos gimsta jaučiant grynųjų formų spaudimą. Tiksliųjų formų. Tai tinka ne vien skulptūrai, menui, bet ir mąstymui. Griežtai struktūriškas samprotavimas ne tik deformuoja, bet ir sukuria iškreiptą, kitokį pasaulį. Tai – vizionierių technika, išsivysčiusi iš abstrakcijos" – teigė Baltrušaitis[9].

Tad dėsninga, kad kataloge matytų anamorfinių paveikslų mįslės Baltrušaitį nuvedė į griežtų perspektyvos dėsnių sritį. Tuo metu perspektyva buvo siejama su dekartiškuoju racionalizmu ir tikroviškesnio vaizdavimo būdo plėtote dailėje. 1927 m. publikuota fundamentali Erwino Panofsky'io studija *Perspektyva kaip simbolinė forma*[10] tęsė pozityvistinės menotyros tradiciją, kurdama teleologinę perspektyvos kaip organizmo raidos istoriją. Iškilus vokiečių meno istorikas meninį pažinimą ir perspektyvos vaizdavimą traktavo kaip vieną mokslo formų, meno istoriją susiedamas su intelektine istorija. Renesanso perspektyvą jis apibrėžė kaip racionalią struktūrą – „subjektyvumo objektyvaciją"[11]. Panofsky teigė, kad linijinė perspektyva (kaip žiūrėjimas pro atvirą langą) atspindi moderniojo pasaulio erdvės pajautą, kuomet „psichofiziologinė erdvė transformuojama į matematinę"[12]. Studijos pabaigoje jis užsiminė apie tai, kad matematiškai erdvinį atvaizdą racionalizuojantys dailininkai susidurdavo su metodo ambivalentiškumu: jie dvejodavo, ar perspektyvinė paveikslo kompozicija privalo atsižvelgti į stebėtojo poziciją, ar stebėtojas turėtų atrasti tinkamą žiūrėjimo rakursą[13]. Jis taip pat pabrėžė, kad Renesanso pabaigoje, kai erdvė kaip „pasaulėžiūros atvaizdas" buvo apvalyta nuo bet kokių subjektyvumo priemaišų, vėl iškilo subjekto santykio su erdve ir realybe problema.

Panofsky'io požiūriu, taisyklinga „centrinės" perspektyvos „geometrinė konstrukcija" iš esmės nesikeitė iki prancūzų matematiko ir inžinieriaus Girard'o Desargues'o (1591–1661), padėjusio

7 Jurgis Baltrušaitis, Prima dell'Arcimboldi: mostri e bizzarie medievali, *Arcimboldi e l'arte delle meraviglie, Dossier d'art*, Nr. 11, 1987, p. 7–21.

8 Nenutraukdamas Paryžiuje plėtojamų viduramžių meno tyrimų, 1932–1939 m. Baltrušaitis dėstė meno istoriją Vytauto Didžiojo universitete.

9 Iš filmo *Les Métamorphoses de Baltrušaitis: une rencontre avec Sandra Joxe et Jean-Claude Carrière*, 1989, Luvro muziejus, 42 min.

10 Erwin Panofsky, Die Perspektive als ‚symbolische Form', in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925*, Leipcigas, Berlynas, 1927.

11 Erwin Panofsky, *Perspective as Syblolic Form*, vertė Christopher S. Wood, Niujorkas: Zone Books, 1991, p. 66.

12 *Ibid.*, p. 31.

13 Plačiau apie perspektyvos iliuzijos percepcinę patirtį rašė E. H. Gombrich knygoje *Dailė ir iliuzija. Vaizdavimo psichologijos studija*, vertė Rasa Antanavičiūtė, Vilnius: Alma littera, 2000.

projekcinės geometrijos pagrindus, laikų. Euklido „vizualinį kūgį“ išmainę į daugiamatį „geometrinį tinklą“[14], XVII a. matematikai ir dailininkai sugrįžo prie optinės iliuzijos problemų, kurios svarstytos jau antikinės optikos ir architektūros teorijose. Taip perspektyva tapo „vizionierių karalyste“[15], sugrąžindama prie platoniškojo požiūrio apie vaiduoklišką atvaizdo būtį. Tačiau tais pasvarstymais Panofsky ir užbaigė savo studiją.[16] Priešingai nei Panofsky, Baltrušaitis būtent čia pradėjo iškreiptų perspektyvų tyrimus, parodydamas, kad perspektyvos istorija nėra vien ėjimas meninio realizmo link, bet ir regimybės istorija, kupina fantastiškų vaizdų bei vizijų.[17]

1955 m. Olivier Perrino leidykloje pirmą kartą išleista knyga *Anamorfozės, arba įdomiosios perspektyvos*[18] sulaukė didelio susidomėjimo. Tai buvo keliais aspektais reikšmingas veikalas. Kitaip nei iki tol, jame nesiekta papasakoti nuoseklios perspektyvos istorijos, suvokiant, kad ją sudaro įvairių perspektyvos sistemų raida. Antra, šioje knygoje pirmą kartą parodyta, kad perspektyva turi fantastiškąją, magišką pusę, vedančią į irealybės sritį, nukreiptą anapus realybės ribų. Tai buvo pirmasis anamorfozių fenomeną išsamiai tyrinėjantis veikalas.

Anamorfozė, galima sakyti, yra perspektyvos transgresija, paklūstanti griežtiems jos dėsniams. „Žiūrėjimo taškų pakeitimas geometrinėje schemoje (Alberti *costruzione legittima*) arba mechaninėje instaliacijoje (Dürerio perspektografas) atskleidžia kitokius tapačios figūros pavidalus“[19]. Anamorfozė deformuoja atvaizdą taip, kad jis įgytų taisyklingą pavidalą, kai žvelgiama įstrižai tam tikru kampu, arba veidrodinio paviršiaus atspindyje. Taip sumanus ir matematiškai tikslus perspektyvos iškraipymas iliuzija apgaubia vaizdo matymą. Ištęsti ar susidvejinę atvaizdai žaidžia regos jusle, pabrėždami vaizdo priklausomybę nuo žiūros taško. Žvelgiant kitu kampu, stereovaizdai keičiasi, juda ir atgyja tarsi vaiduokliai. Viename atvaizde slepiasi kiti, užkoduojantys daugialypius, tikrovę demaskuojančius ar ideologines vertybes išryškinančius pasakojimus.

Anamorfinių paveikslų metodas demonstruoja „abstrakcijos poetiką, iliuzijos mechanizmą ir tikrovės sąlygiškumo, susijusio su realiai egzistuojančiais objektais, filosofiją“[20]. Todėl anamorfozė yra intelektualinis rebusas, prasmes dekonstruojantis monstras ir vizualinis stebuklas[21], kuriam suvokti reikalinga tam tikra matymo būsena. Baltrušaitis šioje knygoje atskleidžia, kaip XVI a. Leonardo da Vinci ir Albrechto Dürerio kūryboje atsiranda pirmieji iškraipytų perspektyvų bandymai, kaip anamorfozė pasiekia aukštą tobulumo lygį Holbeino kūryboje. Tačiau ne mažiau svarbu, kad jis visiškai kitaip atrakina XVII a., kurį vadina Nicerono epocha, pasižyminčia optinės geometrijos traktatais ir įdomybių kabinetais su keisčiausiomis iškraipytų vaizdų instaliacijomis bei haliucinacinėmis projekcijomis. Anamorfozė buvo žymių religijos ir mokslo atstovų (pranciškonų minoritų ir jėzuitų) optinių geometrijos studijų bei meninių eksperimentų ašis, sietina ne tik su mistiniu biblinių apreiškimų patyrimu, mintimi apie žemiškojo pasaulio laikinumą ir tuštybę (*vanitas*), bet ir su René Descartes'o mechaninių automatų teorija bei abejonės filosofija.

Jean-François Niceron (1613–1646) – prancūzų dvasininkas ir matematikas, aktyviai veikęs ne tik pačiame Paryžiaus centre – Karališkoje aikštėje – įsikūrusiame Mažesniųjų brolių vienuolyne, bet ir Švč. Trejybės vienuolyne

14 *Ibid.*, p. 70.

15 *Ibid.*, p. 72.

16 Anamorfinio vaizdavimo klausimus Erwin Panofsky palietė knygoje *Galileo as a Critic of the Arts* (1954), kurioje atskleidė, kad italų fizikas ir astronomas negatyviai vertino manieristinį stilių ir anamorfozių efektus.

17 Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paryžius: Flammarion, 1996, p. 13.

18 Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, coll. Jeu savant, Paryžius: Oliver Perrin, 1955.

19 Jurgis Baltrušaitis, Anamorphoses, in: *Anamorfosen spel met perspectief*, Amsterdamo valstybinis muziejus, 1975, p. 1.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

Romoje. Trumpai gyvenęs eruditas buvo pamatinis besidominčiųjų anamorfozėmis autoritetas, atskleidęs paslaptingas iškraipytų atvaizdų kūrimo ir žiūrėjimo į juos taisykles. Remdamasis vokiečių mokslininko Kornelijaus Agrippos (1486–1535) magijos teorija (išdėstyta traktate *De Occulta Philosophia*, 1531), kurioje perspektyva nusakoma kaip stebuklingas automatas, mechaninis apgaulės ir iliuzijos šaltinis, keičiantis formas ir krutinantis figūras, jis pateikė tikslius plokštuminių ir katoptrinių (veidrodinių) anamorfozių (Kinijoje žinomų nuo seno), kuriomis domėjosi ir baroko filosofas Gottfried Leibniz, kūrimo metodų aprašymus.

Būtent iš Nicerono veikalų – *La Perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux de l'optique [...]* (1638) ir pomirtinio leidimo *Thaumaturgus Opticus* (1663) – Baltrušaitis sąmoningai skolinosi antraštes savajai knygai, kuri keletą kartų buvo papildyta, atsižvelgiant į anamorfozių atgimimus naujose kultūrinėse terpėse: *Anamorfozės, arba dirbtinė stebuklingų efektų magija* (1969), *Anamorfozės, arba stebuklingoji optika* (1984).[22]

XVIII–XIX a. anamorfozės palaipsniui prarado gilesnį filosofinį turinį, susijusį su matymo, požiūrio, suvokimo reliatyvumu, virsdamos žaismingomis optinėmis apgaulėmis. Tačiau joms būdinga geometrinės abstrakcijos galia įgijo naujus sparnus siurrealistų kūryboje, suaktualėjo naujosios kritikos, psichoanalitinėje ir struktūralizmo teorijoje. Todėl Baltrušaitis po truputį pildė istorinį tyrimą aktualiais pastebėjimais, reaguodamas į didėjančią anamorfozių sklaidą. Vis dėlto tai nėra nuoseklus naujų apraiškų tyrimas, todėl žvelgiant iš dabarties pozicijų autoriui būtų galima prikišti, kad jis neapėmė ryškesnių pavyzdžių ar platesnių horizontų, tik nužymėdamas anamorfozės sklaidos trajektorijas XX a. meno ir mokslo (nuo pažinimo psichologijos iki botanikos) srityse. Tačiau jis pranašiškai įžvelgė anamorfozės kaip prasminės struktūros suaktualėjimą, susijusį su subjektyvumo protrūkiu, kitoniško požiūrio ir skirtingų matymo perspektyvų paieška, medijų sistemos magija, pasaulio iliuziškumo patirtimi, stiprėjančiais žvilgsnio dirgikliais, sąmonės netikrumo būsenomis ar pražūtingo susidvejinimo (hibridizacijos) prielaidomis.

Anamorfozių meistras – taip prancūziškoji spauda vadino meno istoriką, atskleidusį, kaip keistenybė ir stebuklas įsiveržė į racionalią perspektyvos sritį, ir kaip geometrinė abstrakcija žadino kūrybinę vaizduotę. Jo knyga sudomino kuratorius, buvo surengtos didelės meno parodos: *Anamorfosen, spel met perspectief* Olandijos nacionaliniame muziejuje (Rijksmuseum, 1975) ir *Chasse à l'anamorphose* Paryžiaus Dekoratyvinės dailės muziejuje (1976). Vėliau olandiškoji paroda keliavo po JAV (Bostono, Bruklino, Klivlendo, Čikagos, Vašingtono ir Atlantos muziejai, 1976–1978), sutraukdama didelius lankytojų srautus. Tačiau pastarųjų parodų anotacijose ir kataloge jau nebeliko nuorodų į Baltrušaičio tyrimus, kuriais savanaudiškai pasinaudojo olandų menotyrininkas Fred Leeman, skubėdamas paskelbti knygą *Hidden Images: Games of Perception, Anamorphic Art, Illusion from the Renaissance to the Present* (1976) iki Baltrušaičio veikalo *Anamorphic Art* (1977) angliško vertimo. Tad susidomėjimas anamorfozėmis sužadino ir konkurencinę įtampą.

Baltrušaičio knyga turi išliekamąją vertę – išversta į daugelį kalbų, ji tebėra reikšmingas anamorfozių tyrinėjimo šaltinis, esantis populiarių meno istorijos knygų lentynose. Knyga ne tik sužadino naujus perspektyvos vaizdavimo tyrimus (omenyje turiu Hubert'o Damisho knygas *Debesų teorija, Perspektyvos kilmė*[23], taip pat Martino Kempo ir kitų veikalus), dailės parodas[24], šiuolaikinio meno kūrinius[25], bet ir šmėžavo žymių filosofų (J. Lacano, G. Deleuze'o, J.-F. Lyotard'o,

22 Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, 2 leidimas, Paryžius: Olivier Perrin, 1969; *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus – Les Perspectives dépravées*, coll. Idées et Recherches, Paryžius: Flammarion, 1984.

23 Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paryžius: Éditions du Seuil, 1972; *L'Origine de la perspective*, Paryžius: Flammarion, 1987.

24 Pvz., *Une image peut en cacher une autre – Arcimboldo – Dalí – Raetz* (Nacionalinė galerija, Paryžius, 2009).

25 Plačiau apie anamorfozių raišką šiuolaikinėje kūryboje žr. daktaro disertaciją: April Cheetham, *A Veiling of Identity: Anamorphosis as Double Vision in Contemporary Art Practice*, Liverpool John Moores University, 2012.

S. Žižeko) raštuose, sužadindama mintis apie vaizdo atveriamas įsivaizduojamas plotmes, geismo paveiktą žvilgsnį, būties formų susiklostymą ir išsiklostymą, būsenos netikrumą, matomumo ir nematomumo sritis, tai, kas lieka nereprezentuojama, taip pat apie naująjį iliuzionizmą, sąmoningai konstruojamą ir veikiamą žvilgsnį, prasmių gamybos procesus bei alternatyvių suvokimo perspektyvų paieškas. Kaip konceptuali metafora ji pasirodė ir Audronės Žukauskaitės knygoje „Anamorfozės: nepamatinės filosofijos problemos" (2005).

Baltrušaitis neapsiriko sakydamas, kad anamorfozės priklauso ateities laikui, kuris tikriausiai jau atėjo. Anamorfozių tyrimai persikėlė į architektūrą ir urbanistiką, dizainą, literatūrą, kino ir naujųjų medijų teoriją, psichologiją ir kitas sritis, atskleisdami daugiaperspektyvumo ir daugialypumo principus: daugybės žiūros taškų buvimą ir požiūrio šališkumą, realybės paviršių fiktyvumą ir virtualių įsivaizduojamybės pasaulių santykį su realybe. „Tobulų technologijų sukurtos iliuzijos – taip pat anamorfozių kerai"[26], teigė jis. Kai anamorfinio formato objektyvai tapo plačiaekranio kino dalimi, anamorfozė įsiliejo ir į kompiuterinį daugiamačio vaizdo modeliavimą.

Svarbu pastebėti ir tai, kad knyga apie anamorfozes pradėjo iškreiptoms, nuo normos nukrypusioms perspektyvoms skirtą seriją *Les perspectives dépravées*, kurią taip pat sudarė knygos *Aberacijos* (1957), *Izidės beieškant. Įvadas į egiptomaniją* (1967) ir *Veidrodis: atradimai, mokslinė fantastika, apgaulės*[27], ir kuri kreipė dėmesį į aberacijas meno, kultūros bei mokslo istorijoje.

Paskutinėje knygoje *Veidrodis* Baltrušaitis tęsė *Anamorfozėse* pradėtą tyrimą, sugrįždamas prie stebuklingų optinių prietaisų ir veidrodinių atspindžių analizės, vedančios vaizduotės ir mąstymo istorijos klystkeliais – klaidingų ir pranašiškų vizijų, regėjimų, įsivaizdavimų ir siekiamybių plotmėmis. Jį veidrodis domino ne kaip tiesos ir tikrovės atspindys, o kaip magiškas apgaulių, iškraipymų, iliuzijų ir simuliakrų objektas, atskleidžiantis metafizines žmonijos pajautas ir nuojautas. Vienas pagrindinių tos knygos herojų – vokiečių jėzuitas, mokslininkas ir filosofas Athanasius Kircher (1602–1680), veikale *Ars magna lucis et umbrae* (1645) pasiūlęs anamorfozes perkelti į realią erdvinę aplinką.

Iliustruoti XVII a. traktatai, kuriuose astrologijos, optikos, kartografijos ir kitos temos susipina su antgamtinių jėgų įsivaizdavimu, o konkretūs vulkaninių reiškinių tyrimai – su apmąstymais apie požeminį drakonų pasaulį, Baltrušaičiui teikė pasigėrėjimą. Kircherio įdomybių muziejus Romoje buvo neįprastas gamtos ir meno „teatras", sukurtas iš įvairiausių keistenybių: dinozauro kaulų, egiptietiškų obeliskų, judančių figūrų, stebuklingų projekcijų, perspektografų, anamorfozių ir optinių apgaulių instaliacijų. Kircher buvo ir katoptrinių scenografijų kūrėjas, kartais vadinamas kino pradininku. Kaip tik tokie vizionieriai domino Baltrušaitį, atskleidusį, kaip antikinės katoptrikos (taip vadinosi optikos šaka) idėjos neoplatonizmo kontekste pynėsi su viduramžių vizijomis, ir kaip visa tai baroko epochoje susiklostė į gamtamokslinę fantastiką bei keisčiausius eksperimentus, kurie sudaro reikšmingą vaizduotės istorijos dalį.

Neatsitiktinai vokiečių žurnalistai Baltrušaitį yra pavadinę XX a. Kircheriu. Jis teigė: „Palyginimui iš esmės pritariu. Šis vokiečių jėzuitas, didis eruditas buvo Descartes'o amžininkas, universalus mąstytojas, kurio mintis apėmė teoriją, mistiką, magiją... Nepripažintas genijus. Tiesa, jo veikaluose galima aptikti ir absurdiškų kvailysčių [...]. Vis dėlto tai, kad anamorfozės tyrimai sujungė proto ir beprotybės sritis, yra Kircherio nuopelnas. Be to, jis sumanė

26 Žr. filmą: *Les Métamorphoses de Baltrušaitis: une rencontre avec Sandra Joxe et Jean-Claude Carrière*.

27 Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*, Paryžius: Olivier Perrin, 1957; *Essai sur la légende d'un mythe. La Quête d'Isis. Introduction à l'Égyptomanie*, Paryžius: Olivier Perrin 1967; *Le Miroir: Essai sur une légende scientifique: rêvélations, science-fiction et fallacies*, Paryžius: Elmayan, Le Seuil, 1978.

anamorfines formas įkūnyti gamtoje – soduose. Tikras vizionierius, tam tikra prasme priešingas Descartes'ui. Tiesa, pastarojo *Traktate apie žmogų* taip pat esama nuostabių teiginių, kurie kitaip nušviečia žmogaus mąstymo galias. Kitaip tariant, Descartes'ui būdingas vizionieriškumas, kuris paprastai ignoruojamas"[28].

Iš kanoninės meno istorijos gniaužtų išsivadavę Baltrušaičio tekstai yra kondensuoti, juose pateikiama daug istorinių faktų ir vaizdinės medžiagos, vengiant filologinių išvedžiojimų. Vis dėlto istoriniu pasakojimu atveriamas įdomus, ir šiuolaikinį skaitytoją dominantis kultūros istorijos reversas, iškeliami mažiau žinomi veikėjai, nutylėti faktai, ne tik suaktualinantys istoriją, bet ir atveriantys plačią asociacijų erdvę. Toks pasakojimas pasižymi gilesne teorine potekste apie meno, technikos, vaizdo, vaizduotės prigimtį ir nuo akių padėties priklausantį, požiūrius įtvirtinantį regėjimą.

„Anamorfozės" yra svarbi bendresnės Baltrušaičio vaizduotės ontologijos dalis. Fantasmagorijos, fantazijos, iliuzijos, sąmonės nuklydimai, legendos ir įsivaizdavimai kultūros istorikui atrodė savaip logiška, žmogiška, egzistenciškai būtina. Įkvėptas Friedricho Nietzsche's idėjų, jis tikėjo vaizduotėje slypinčia dionisiška dvasia, įsikūnijančia pačiose universaliausiose kultūros formose. Apsėstas amžinojo sugrįžimo idėjos, jis, kaip ir Aby Warburg, tyrinėjo iracionaliuosius pradus, lemiančius vaizdinių ir vizijų pasikartojimą bei atgimimą. Baltrušaitis siekė parodyti, kad net ir beprotiška vaizduotė turi savus dėsnius, kurie suka užburtą ratą. Todėl technogeninės pasaulėžiūros ir reliatyvių tiesų eroje, kai sunku atskirti realybę nuo regimybės, o menas gretinamas su mokslu, Baltrušaičio tyrimai atrodo kaip niekada anksčiau aktualūs – atskleidžiantys paradoksaliai ir dviprasmiškai į realybę įsiterpiančių iliuzijų tapsmą bei transformacijas.

Odeta Žukauskienė

28 Sandra Joxe, Jurgis Baltrušaitis: pour une science de dépravation, *L'autre journal*, Nr. 4, 1985, p. 49.

...nieko nėra pražūtingesnio,
nei išprotėti proto vedamam.

Cornelius Agrippa

Įvadas

Paprastai meno istorijoje perspektyva laikoma realistiniu veiksniu, atkuriančiu trečiąjį matmenį. Tačiau pirmiausia tai – gudrybė, kurią galima pritaikyti bet kokiam tikslui. Šioje knygoje kalbėsime apie fantastišką ir netaisyklingą jos pusę – perspektyvą, iškreipiamą atskleidžiant jos logikos dėsnius.

Anamorfozės[1] terminas, pasirodęs XVII amžiuje, nors ir susijęs su iš anksčiau žinomais kūriniais, žymi elementų ir funkcijų pertvarkymą. Vietoj to, kad būtų palaipsniui redukuojamos į regimus jų apribojimus, formos išplečiamos ir projektuojamos už jų ribų taip, kad visu ilgiu išsitiestų priešais apibrėžtą žiūros tašką; tai – destrukcija atkūrimo labui, grįžimą numatantis pabėgimas. Ši priemonė įsitvirtino kaip techninė įdomybė, tačiau joje glūdi ir abstrakcijos poetika, galingas optinės iliuzijos mechanizmas bei dirbtinės tikrovės filosofija. Anamorfozė yra galvosūkis, monstras, stebuklas. Priklausydama ypatingybių pasauliui, kuriam visuomet buvo paskirtas „kambarėlis“ ir slėptuvė žmogiškumo gelmėse, ji dažnai išsilieja per hermetiškumo krantus. Moksliški žaidimai iš tikro yra šis tas daugiau.

Anamorfozė nėra nukrypimas nuo normos, kai tikrovė pajungiama dvasios vizijai. Tai – optinė apgaulė, kurioje tikrovę užtemdo regimybė. Sistema išmoningai artikuliuojama. Pagreitinta ir sulėtinta perspektyvos išjudina natūralią tvarką, jos nesugriaudamos. Anamorfinė perspektyva ją paneigia įprastais, tik iki kraštutinumo pritaikytais būdais. XVI amžiuje kaip meno stebuklas, kurio paslaptis akylai saugota, išplinta vaizdinių spindulių artikuliacijos išdarkyti ir atstatyti vaizdai. Techniniai receptai palaipsniui atskleidžiami, tačiau išsamių teorinių ir praktinių rinkinių pasirodo tik XVII amžiuje. Tokiu būdu kaip vizionieriškas mechanizmas anamorfozė atsiduria proto srityje.

1 *Ana* graikų kalboje reiškia grįžimą atgal, žymintį kažko atkūrimą, o *morphe* – formą. Termino *anamorfozė* neaptikome pavartoto anksčiau nei Gasparo Schotto raštuose (1657).

Perspektyva plėtojama kaip mokymo apie pasaulio pažinimą dalis. Ji apipinama legendomis ir kosmogonijomis bei siejama su automatais, išjudinančiais svarstymus apie gyvybės formas reguliuojančias mašinas. Anamorfozė stoja į vieną gretą su okultiniais mokslais ir sykiu greta teorijų apie abejones. Tai atves mus prie *Vanitas* ir Holbeino paveikslo *Ambasadoriai*, kuriems dedikavome ilgą skyrių.

Naujas anamorfinis instrumentas – veidrodis – pasaulį išvysta apie 1615–1625 metus. Nuo šiol kalba eina jau nebe apie tiesioginį matymą, o apie atspindėtą vaizdą. Tai – žvilgantis, magiškas, šmėklas iššaukiantis objektas. Kiniškas triukas prisišlieja prie viduramžių ir antikos mokymų apie šviesos atspindėjimą bei prisiderina prie jų. Cilindrinės ir kūginės perspektyvos įrengiamos atlikus mokslinius skaičiavimus ir kruopščius bandymus. Čia plėtojasi ir iš naujo užsimezga daugybė geometrinių rezginių. Anamorfozė spindi abstrakcijos svaigulyje, į kurį tam tikru mastu įtraukia spekuliatyvūs ir semantiniai svarstymai, savo ruožtu besisukantys aplink tas pačias formas.

Anamorfozė nedrumsčiamai tęsia savo kelionę ir persitvarko skirtingais registrais: kaip linksminantis ar pamokantis žaisliukas, to, kas regima, nepatikimumo įrodymas, fantastiškų gamtos pavidalų atskleidimas, gamtos redukcija į niekį. Optinio apvertimo įgeidį, kuris galėjo likti ir nepastebėtas, tačiau atsidūrė daugelio svarbių plėtočių ištakose nuo XVI iki XIX amžiaus ir vėliau, ištiko keistas likimas.

Jos priblokiančioji pusė, neklystanti technika ir atvirumas visiems filosofiniams bei poetiniams nuokrypiams užtikrino anamorfozės žavesio tęstinumą ir galią. Shakespeare, Galileo, Jefferson, Edgar Allan Poe ir kiti liudijo apie šį poveikį ir jo spindesį.

1900-aisiais jos sklaida sulėtėja, tačiau nesibaigia. Renesanso žaismė ir mąstymas atgimsta XX amžiuje. Po to seka atsinaujinimas ir nuosmukis. Reikalai išsiju-

dina siurrealizmo vagoje, mūsų laikų nuogąstavimų ir morfologinių konfliktų fone, susidūrus abstrakcijai ir figūratyvumui. Šį laikotarpį vertinsime toje pačioje plotmėje, neužimdami šiuolaikinio meno kritiko pozicijos, o dirbdami istoriškai, kaip ir ankstesniuose skyriuose. Be abejo, kalbama apie [anamorfozės] tąsą su jos išplėtimais ir atgarsiais, nusidriekiančiais iki struktūralizmo sričių, taip pat apie tekstų, kurie savo ruožtu atsinaujina kartu su sekuliaria tradicija, sklaidą. Jie pateikiami tokie, kokie yra, be komentarų, lygiai taip pat, kaip senoviniai iki jų egzistavę rašiniai. Anamorfozė, matematiškai iškreipta perspektyva, nesiliauja skleisti savo fantazmų, pasitelkdama tikslų vaizdinių ir intelektinių struktūrų mechanizmą.

Pagreitinta ir sulėtinta perspektyva

Filosofus ir menininkus visais laikais domino skirtumas tarp objekto ir to, kaip jis matomas. Platonas *Sofiste*[2] išskiria du pamėgdžiojimo menus: kopijos meną, tiksliai atkuriantį pavidalus, ir prisiminimo meną, juos perkeliantį į regimybės sritį. Didieji skulptūros ar tapybos darbai atrodo kitokie, nei yra: aukščiau esančios dalys – per mažos, žemiau esančios – per didelės, o jei išsaugomos tikrosios jų proporcijos, gražūs pavidalai liaujasi būti gražūs. Kad pavidalai išliktų gražūs, menininkai, menkai tesirūpindami tiesa, jiems suteikia ne natūralias formas, o tokias, kurias laiko esant tinkamiausiomis. Tai – nebe tikrovės, o fikcijos klausimas. „Iš tinkamo žiūros taško vertinami kūriniai atrodo gražūs, tačiau gerai juos ištyrus paaiškėja, kad jų siūlomas panašumas nežada nieko kito, tik vaiduoklius." O vaiduoklius kuriantis menas yra fantasmagorija.

Vitruvius[3] tęsia svarstymą, iš jo darydamas praktines išvadas. Kadangi tai, kas teisinga, atrodo klaidinga, ir daiktai rodosi esą kitokie, nei yra, reikia ką nors pridėti arba atimti. Architektūros fasado atveju tai padaroma tieses paverčiant kreivėmis, pastorinant, pakeliant ar palenkiant kai kurias dalis. Taip atsiranda nemažai iškraipymų. Kolonų liemuo ties viduriu išsiplečia, stilobatai išsipučia[4], kampinės kolonos pastorinamos (viena penkioliktąja skersmens dalimi), architravai pasvyra į priekį (viena dvyliktąja aukščio dalimi).

Be abejo, čia reikalą turime ne tik su nedideliais patikslinimais, siekiant „ištaisyti žvilgsnio klaidą". Tai veikiau pats natūralių pavidalų deformacijos principas, pagal kurį tapatumas išgaunamas per netapatumą, o tolydumas – per suardymą. Taip suvokiama architektūra yra ne griežta tikrovė, o platoniškas vaiduoklis.

Anot romėnų architekto, matomas objekto vaizdas pakinta veikiant oro tankiui, šviesos stiprumui ir kitiems optiniams reiškiniams, kurių poveikis užfiksuojamas

2 Platon, *Œuvres*, vertė V. Cousin, Paris, 1837, vol. II, *Le Sophiste ou de l'Etre*, p. 219–220.

3 Žr. Vitruvius, *Les Dix Livres d'Architecture, corrigés et traduits nouvellement par Cl. Perrault*, Paris, 1673, p. 193–194, 77–78, 84, 93.

4 Šį *scamilli impares* klausimą nagrinėjo dar Bernardino Baldi (*Scamilli impares vitruviani*, Augsburgas, 1612). Perrault interpretacija, čia įžvelgianti visokių išsikišimų, yra klaidinga. Žr. E. Burnouf, „Explication des courbes dans les édifices grecs, Note additionnelle relative à l'époque de Vitruve", *Revue générale de l'architecture*, II, 1875, p. 146–154.

tik empiriškai. Tačiau šie paaiškinimai vėluoja to laiko mokslo atžvilgiu[5]. Regėjimo dėsnius daugiau kaip dviem amžiais anksčiau geometriškai nustatė Euklidas. Patyrimą apibrėžia ne tik atmosferos sąlygos, bet ir, visų pirma, regimieji spinduliai. Sklisdami iš akies[6], jie išsidėsto tiesia linija, sudarydami kūgį, kurio smailė atsiduria vyzdyje, o objektų kontūras išsidėsto pagrinde. Kūnai didėja ir mažėja priklausomai nuo juos aprėpiančio kampo dydžio (V, VI ir VII aksiomos)[7]. „Taigi yra tokių įprastų vietų, iš kurių žvelgiant lygūs dydžiai atrodo nelygūs“, ir atvirkščiai (XLVIII ir XLIV teoremos), tad apskaičiuojant proporcijas tik spindulių pagalba išgaunami būtent tokie pavidalai, kokių norėta. Šiame dėsnyje telpa visa vaiduokliškų formų technika. Tiesą iškreipianti vizionierių perspektyva paradoksaliu būdu steigiasi sistemoje, kuri patikslina tą tiesą.

Perspektyva ir toliau plėtojasi šioje įtampoje. Nors tikslius pavidalų išmatavimus ir sandarą erdvėje įtvirtina mokslas, juos atkuria iliuzijos menas. Jo istorija nėra vien meninio realizmo istorija, tai – ir svajos istorija.

Po graikų-romėnų pasaulio žlugimo išskirtinos dvi fazės: [perspektyvos] elementų atmetimas ir jų suardymas bei atstatymas skirtingais būdais, iš kurių suformuojamas sudėtingas, itin tikslus mokymas. Su perspektyva susijusios problemos, kurios ilgą laiką buvo menininkų apleistos, pradėtos sistemiškai nagrinėti, ir pirmiausia to ėmėsi mokslininkai.

Antikos mokslai viduramžius pasiekė per islamą. Alhazeno (apie 965–1038) veikalas sulaukė didžiulio atgarsio, o ir Euklidą į lotynų kalbą Adelard iš Bato XII a. vertė ne iš graikų, o iš arabų kalbos. Linkolno vyskupas Robert Grosetet (1175–1253), Roger Bacon (apie 1270), Vitellion (apie 1270), Kenterberio arkivyskupas John Peckham (apie 1280) – visi jie perspektyvos klausimus

5 Apie šio laikotarpio linijinę perspektyvą žr. J.-H. Luce, „Géométrie de la perspective à l'époque de Vitruve“, *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1953, p. 308–321.

6 Alberti mini nesutarimą šių regėjimo spindulių klausimu: Platonas, kaip ir Euklidas, mano juos sklindant iš akies, o Demokritui ir Empedokliui atrodo, kad juos spinduliuoja objektas.

7 *La Perspective d'Euclide*, vertė R. F. De Chantelou, Le Manas, 1663, p. 2, 97 ir 100.

8 M. S. Bunim, *Space in Medieval Painting and the Forerunner of Perspective*, New York, 1940; G. V. Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale*, Turinas, 1965.

9 G. Mancini, *Vita di L.-B. Alberti*, 1911, Leon-Battista Alberti, *Della pittura*, red. L. Mallé, Florencija, 1950; P.-H. Michel, *La Pensé de L.-B. Alberti*, Paris, 1930; J. Spencer, *L.-B. Alberti: On Painting*, Londonas, 1956; S. Y. Edgerton, Jr, „Alberti's Perspective: A New Discovery and a New Evaluation“, *The Art Bulletin*, XLVIII, 1966, p. 367–378; G. Ten Doesschate, *De Derde commentaar van Lorenzo Ghiberti in verband met de mildeleeuwsche Optick*, Utrechtas, 1940; R. Krautheimer, Lorenzo Ghiberti, Prinstonas, 1956, p. 234 ir toliau; A. Parronchi, *La misura dell'occhio secondo il Ghiberti*, Paragone, 123, 1961. Taip pat žr. G. S. Agran, „The Architecture of Brunelleschi and the Origin of the Perspective Theory in Fifteenth Century“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IX, 1940, p. 96–121; A. Parronchi, *Le due tavole prospettiche del Brunelleschi*, Paragone, 107, 1958, p. 3–32.

nagrinėja naudodamiesi islamiškaisiais mokymais. Įdomus prieštaravimas: pasaulis, priešiškiausiai vertinantis gylio ir reljefo įspūdį tapyboje ir puošyboje, moko apie jo principus. Vaizduotojų optiką ir mokslinius svarstymus skiria visiškas pertrūkis. Ši aiški skirtis išsilaikys ir gotiškuosiuose Vakaruose, o pirmieji menininkų tyrimai perspektyvos srityje bus empiriniai ir nuo nieko nepriklausomi. Nuo XVI a. įgaudami vis daugiau tikslumo, jie ir toliau plėtosis šiaurės mokyklose toje pačioje plotmėje iki žymiai vėlesnių laikų[8]. Menai ir mokslai susijungia Italijoje pirmoje XV a. pusėje (Ghiberti, Alberti)[9], kur įkvepia susižavėjimą keliantį klestėjimą: Pierro della Francesca (1469), Leonardo (1492), Jean Pélerin, vadinamas Viatoru (1505), Dürer (1525), Vignola (1530–1540), Serlio (1545), Barbaro (1559), Cousin (1560) metodiškai taiko matematines teorijas ir plėtoja visoms formoms pritaikytas priemones[10]. Visi po jų sekę veikalai naudojasi Renesanso pagrindais.

Perspektyva grįžta kaip regėjimo racionalizacija ir kaip objektyvi tikrovė, tačiau išsaugo apgaulingą savo pusę. Perspektyvos technikos plėtotė suteikia naujų priemonių įvairiausioms gudrybėms. Nuo šiol begaliniai plotai gali būti perteikiami ribotoje erdvėje. Pasidaro įmanoma sutrumpinti atstumus. Tikslių reprezentacijos priemonių įvaldymas kuria „Didžiąją iliuziją“, kuri, daugindama dirbtinius pasaulius, visais laikais persekiojo žmones, ir kurią išmoningame savo rinkinyje aptardamas F. Clerici pastebi, jog jai būdinga įvairovė ir galia[11].

Milano San Satiro bazilikoje Brana (1482–1486) sukuria milžiniškos apsidės reginį vos metro ir dvidešimties centimetrų gylio erdvėje[12]. Nuo karnizo į viršų mažėjančios kesonų ir piliastrų eilės iš stiuko bei terakotos sukuria išbaigtą skliautuotos patalpos įspūdį, tačiau panorėję įžengti į ją, atsitrenktume į sieną. Ši optinė apgaulė išjudina visą bažnyčią, abejonėn patraukdama apskritai viską.

10 N. G. Poudra, *Histoire de la perspective ancienne et moderne*, Paryžius, 1864; E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form, Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924–1925, p. 258–330 ir „Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory“, *Studies of the Warburg Institute*, XIII, 1940; G. A. Richter, *Perspective Ancient, Medieval and Renaissancem Scritti in onore di Bartholomeo Nogara*, Vatikanas, 1937, p. 381 ir toliau; W. H. Ivins, „On the Rationalization of Sight with the Examination of the Renaissance Texts on Perspective“, *Journal of the Warburg Institute*, VII, 1949 ir *The Birth and Rebirth of Pictural Space*, Londonas, 1957; D. Gioseffi, *Perspectiva artificialis, Spigolature e appunti*, Istituto di storia dell'arte, no 7, Triesto universitetas, 1957; R. Klein, *Etudes sur la perspective de la Renaissance, Bibliothéque d'Humanisme et Renaissance*, 25, Ženeva, 1963; A. Parronchi, *Studii sulla „dolce“ prospettiva*, Milanas, 1964.

11 F. Clerici, „The Grand Illusion, Some Considerations of Perspective“, *Illusionism and Trompe-l'œil, Art News Annual*, XXIII, 1954, p. 98 ir toliau.

12 *Ibid.*, p. 105 ir pav., p. 128.

XVI a. teatro scenos istorijoje vyrauja įsivaizduojamo nutolinimo problema[13]. Šį įspūdį galima pasiekti ne tik staigiai susiaurinus šonines ribas, bet ir iškėlus horizontą. Palaipsniui kuriasi pasaulis, kuriame tikrovė ir fikcija galutinai susilieja.

Anot Serlio (1545), kurio interpretaciją perima Barbaro (1559)[14], tragiškose, komiškose ir satyriškose Vitruvijaus scenose, naudojant perspektyvą pagreitinančius įžambius kraštus, viena prie kitos prijungiamos tikra erdvė – plokščia avanscena – ir iliuzinė erdvė – pražulni arierscena, į kurią aktoriai neįžengia. Riba tarp jų išblunka Olimpiniame Vičencos teatre (Palladio ir Scamozzi, 1580–1585)[15], kur permanentiškai ištapyti įstriži erdvės pratęsimai formuoja septynias gatves iš medžio ir stiuko, vedančias į *frons scenæ*. Kaip ir Milano apsidėje, čia visos architektūros detalės susitraukia, pabrėždamos nutolimo įspūdį. Iliuzinė ir tikra erdvės sueina į tiesioginį santykį. Netrukus išplečiama avanscena ir suliejamos iš pradžių įžambios sienos (Scamozzi projektuotas Sabjonetos teatras, 1588–1589), o paskui ir įstrižinė perspektyva. Sirigatti veikale apie perspektyvą (1596)[16] pražulni visa scena. Komedijos aktoriai yra nebe tikrovėje, jie veikia iliuzijos srityje. Furttenbacho (apie 1625), Sabbattinio (1637) ir Troili (1672)[17] (1 pav.) scenose gyvajai reprezentacijai pritaikytas tas pats pagreitintos perspektyvos principas. Progai pasitaikius vertėtų patyrinėti, ar panašios tendencijos neįsisuko ir į sodus ar net architektūrines kompozicijas ant netaisyklingų paviršių. Šiuo laikotarpiu teatras ir gyvenimas nuolat persipina, tad kai kurie pastatų išdėstymai tiesiogiai skolinasi elementus iš teatro formų. Vos 8 metrų ilgio Villa Spada kolonada Romoje (pastatyta 1638), kurios autorius Francesco Borromini[18], sukuria ilgo tunelio įspūdį, kuris pasiekiamas smarkiai sutraukus išmatavimus:

13 Apie scenos evoliuciją žr. H. Leclerc, *Les Origines italiennes de l'architecture du théâtre moderne*, Paryžius, 1946 ir G. R. Kernodle, *From Art to Theatre, Form and Convention in the Renaissance*, Čikaga, 1944; taip pat žr. G. Schöne, *Die Entwicklung der Perspectivbühne bis Galli-Bibiena, nach den Perspektivbüchern*, Leipcigas, 1933.

14 S. Serlio, *Il secondo Libro di Perspectiva*, Paris, 1545, p. 43 ir D. Barbaro, *La pratica della perspettiva*, Venecija, 1559, p. 155 ir toliau.

15 H. Leclerc, *op. cit.*, pav. 1, XIX graviūra.

16 L. Sirigatti, *La Pratica di Prospettiva*, Venecija, 1595, XLIII sk.

17 J. Furttenbach, *Architectura recreationis*, Augsburgas, 1640, p. 59–70, pl. 21–23; N. Sabbattini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravena, 1638; G. Troli, *Paradossi per praticare la prospettiva*, Bolonija, 1672, p. 110–113.

18 F. Clerici, *op. cit.*, p. 105 ir pav. p. 128; P. Portoghesi, *Borromini, architettura come linguaggio*, Roma, Milanas, 1967, p. 170–172, LXXV ir LXXVI graviūros, pav. p. 132 ir 133.

prie įėjimo kolonos yra 5,80 m aukščio ir 3,50 m pločio, prie išėjimo – 2,45 m ir 1 m, nors piešinio elementai ir nepasikeičia. Pagreitinta gatvės perspektyva iš Olimpinės Vinčencos scenos į gyvenamosios erdvės apdailą įvedama itin staigiai ir koncentruotai. Be abejo, čia susiduriame su paradoksais žaidžiančia fantazija, tačiau ji atspindi fantasmagorišką architektūrinės darnos sampratą.

Priešingu, perspektyvą sulėtinančiu metodu sukuriamas įspūdis, jog objektai yra arčiau nei iš tikrųjų, išdidinant nutolusius elementus; to metodiškai mokoma veikaluose apie perspektyvą. Dürer (1525)[19] aptaria perspektyvą, taikomą kolonoms ir raidėms (2 ir 3 pav.), Serlio (1545) – mūro statiniams. Kitaip nei Vitruvijaus raštuose, čia nekalbama apie kai kurių elementų padidinimą. Tos pačios dalies išmatavimai padvigubėja, o viršuje pasidaro dešimt kartų didesni. Kuo aukščiau kylama, tuo labiau didėja sienų pamatai. Ornamentai išsitempia. Sraigtinių kolonų spiralės ties trečiuoju apsisukimu ištįsta penkeriopai. O štai apačioje viskas atrodo suvienodinta, užtvirtinus išmatavimus iš to paties žiūrėjimo kampo. Regimasis spindulys nėra tik pasyvus objekto kuriamų pojūčių laidininkas. Jis atkuria objektą, tikrovėje projektuodamas pakeistas jo formas.

Jau Priene šventykla, senovinis monumentas, Aleksandro dedikuotas Atėnei Paladei (335)[21], viršutinėse eilutėse turėjo euklidinį kampą atitinkantį, išdidintomis raidėmis išgraviruotą užrašą, tačiau čia sistema smarkiai nesugadina proporcijų. Jas pradedama neigti XVI a. piešiniuose, kur, siekiant rodymo aiškumo, žiūrėjimo taškas nukreipiamas į objektą, taip sukoncentruojant projekcijos galią. Kuo objektas arčiau ir žemiau, tuo įžambiau sklinda spinduliai ir tuo labiau didėja laipsniai, kuriuos jis nužymi vertikaliai kildamas. Tai sukuria fantastiškus išmatavimus. Tokiu būdu tiksliai atkurtas antikinis metodas sunaikina Antikos tvarką. Statinio struktūrą atkūrė Polienus (1628)[22], o raidžių – Salomon de Caus (1612)[23] ir Mydorge (1630)[24]. Remdamasis Serlio

19 A. Dürer, *Institutionum geometricarum libri quatuor...*, Niurnbergas, 1525, p. 87, 91, 91 ir 116.

20 S. Serlio, *Il primo Libro di Architettura*, Paryžius, 1545, p. 9.

21 Žr. J. Pennethorne, *The Geometry and Optics of Ancient Architecture*, Londonas, 1878, p. 15 ir A. Choisy, *Histoire de l'architecture*, I, Paryžius, 1899, p. 403.

22 D. Polienus (F. di Diano da Diano), *Occhio errante dalla ragione emendato, prospettiva*, Venecija, 1628, p. 121.

23 S. de Caus, *La Perspective avec la raison des ombres et des mirroires*, Londonas, 1612, p. 37.

24 Cl. Mydorge, *Examen du Livre des récréations mathématiques*, Paryžius, 1630, p. 30 (nuo antros dalies).

ir Düreriu (4 pav.), Troili (1672)[25] veikale *Perspektyvos paradoksai* tą pačią taisyklę siūlo taikyti sienų apatinėms dalims bei skirtinguose aukščiuose esantiems užrašams, langams, statuloms. Sulėtinta perspektyva, pristabdanti proporcingą išmatavimų augimą, taikoma fasadui ir skulptūrinei puošybai. Apie tai plačiai pasklido dvi legendos – pasakojimai apie Fidiją ir Trajano kolonos atvaizdą.

Varžybose dėl to, kas nulipdys Minervos skulptūrą, vainikuosiančią aukštąjį stulpą, Alkamenas padirbo harmoningą statulą, o Fidijas – figūrą deformuotomis galūnėmis, plačiai atverta burna ir ištįsusia nosimi. Parodos dieną pirmasis susilaukė visų palaikymo, o jo priešininko vos neužmėtė akmenimis. Tačiau skulptūras iškėlus į joms skirtą vietą, padėtis apsivertė aukštyn kojomis. Kolonos viršūnėje Fidijo skulptūra pasirodė esanti didžiai graži, o štai antroji tapo pašaipų objektu. Iš Plinijaus šią istoriją skolinasi J.-F. Niceron (1638)[26], o iš XII a. Bizantijos rašytojo Tzetzeso – A. Kircher (1646)[27]. Legenda apie formas, deformuotas tam, kad išliktų gražios, atgimsta tarpininkaujant dvejopam šaltiniui. Kircherio atveju legendą papildo techniniai paaiškinimai ir piešinys pagal Dürerį, kuriame vaizduojama regimųjų spindulių projekcija ant kolonos. Paveikslėlis lygiai toks pat, išskyrus vieną pakeitimą: vietoj sraigtinės kolonos vaizduojama Trajano kolona, nuo XVI a. laikyta optiniu stebuklu (5 pav.). Priemones, kuriomis „pavidalai paverčiami tokiais dideliais, jog ima atrodyti mažesni tų vietų aukščio atžvilgiu“, kalbėdamas apie tą patį monumentą, kuris šįkart iliustruojamas grafine schema, aprašo Lomazzo (1584)[28]. Čia kūrinio pavidalas visiškai iškreipiamas – vietoj dvidešimt aštuonių apsukimų frizas teturi septynis, o atstumas tarp jų didėja tokiu greičiu, kad paskutinioji spiralė užima daugiau nei trečdalį kamieno.

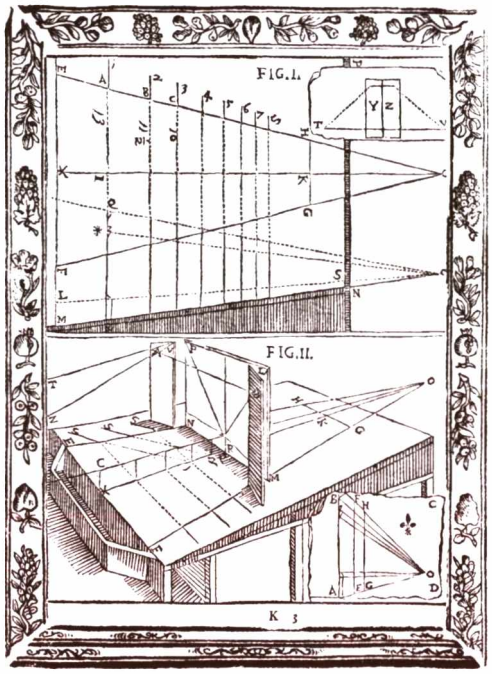
25 G. Troili, *op. cit.*, p. 119.

26 J.-F. Niceron, *La Perspective curieuse*, 1638, p. 12.

27 A. Kircher, *Ars Magna*, Roma, 1646, p. 192, pav. p. 114. Remdamasis Tzetzesu ir optiniais Vitruvijaus bei Serlio patikslinimais, legendą detaliai atpasakoja ir François Blondel (*Cours d'architecture enseigné dans l'Académie Royale*, Paryžius, 1675–1683, p. 709–710). O štai Trajano koloną jis pateikia kaip įrodymą, jog šie pataisymai ne visuomet reikalingi: čia visos figūros yra vienodo aukščio, tačiau vis tiek matomos. Autorius apibendrina: „Man nežinomos tikslios taisyklės, apibrėžiančios natūralių ir perspektyvos kuriamų išmatavimų sritį“.

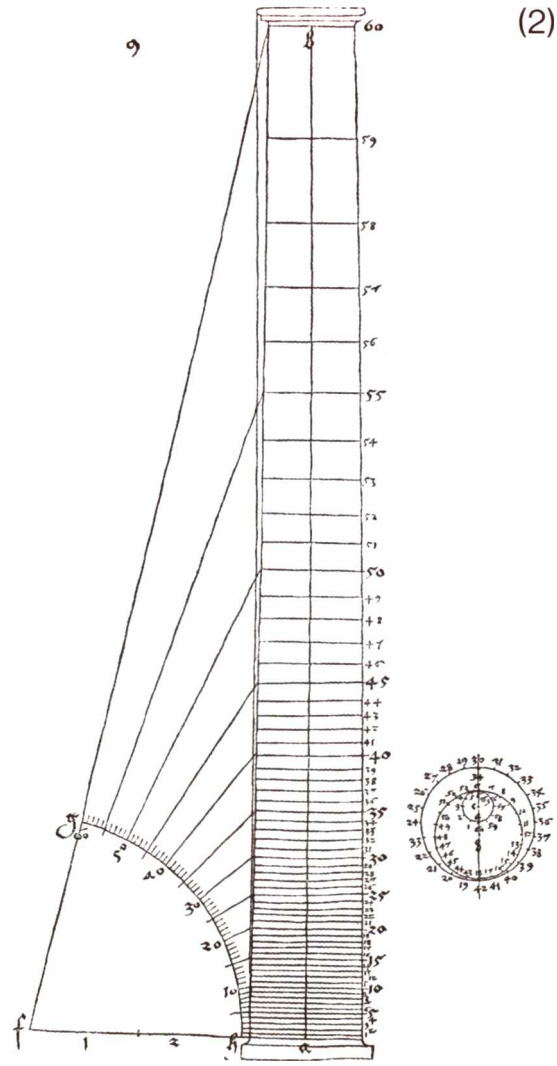
28 Cituota pagal J. P. Lomazzo, *Traité de la Proportion naturelle et artificielle des choses*, vertė H. Pader, Tulūza, 1649, p. 10.

(1)



Pagreitinta perspektyva:
teatro scena, Giulio Troili, 1672.

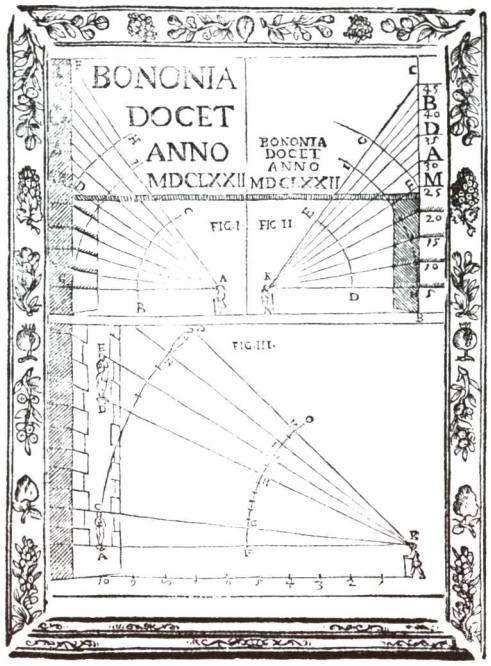
(2)



Sulėtinta perspektyva:
optinis tiesios kolonos ištaisymas,
Albrecht Dürer, 1525.

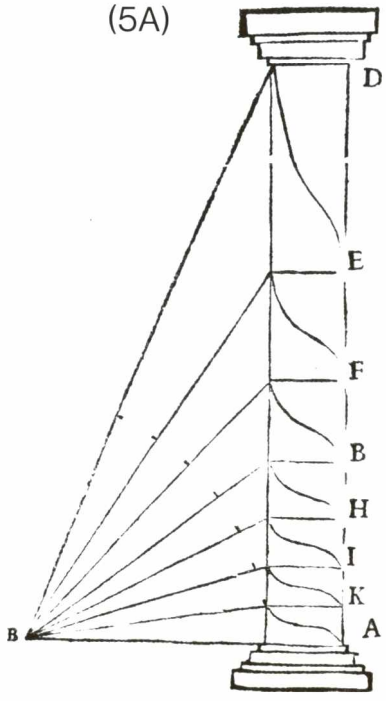
Sulėtinta perspektyva: optinis sraigtinės kolonos ištaisymas, Albrecht Dürer, 1525.

(4)

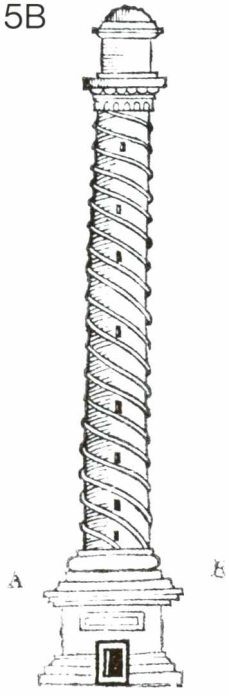


Sulėtinta perspektyva:
optinis raidžių, architektūrinių detalių ir skulptūrų ištaisymas,
Giulio Troili, 1672.

(5A)

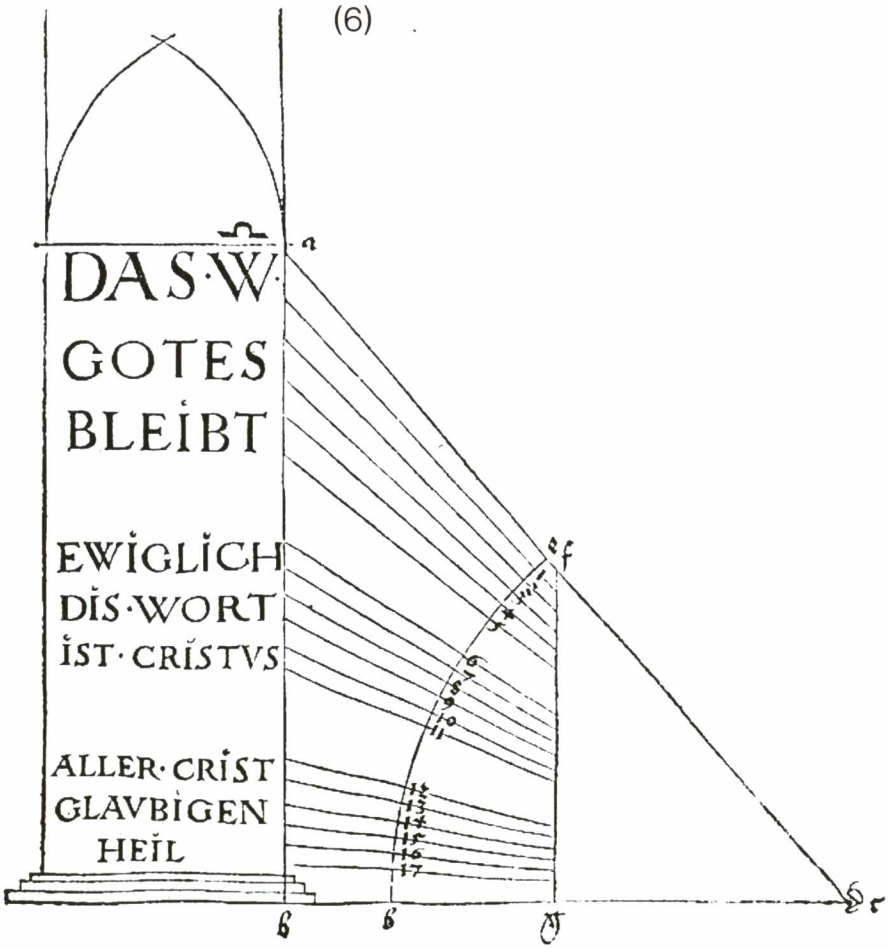


5B



Trajano kolona Romoje:
A: pagal Atanazijų Kircherį, 1649.
B: pagal Bernardino Baldi, 1612.

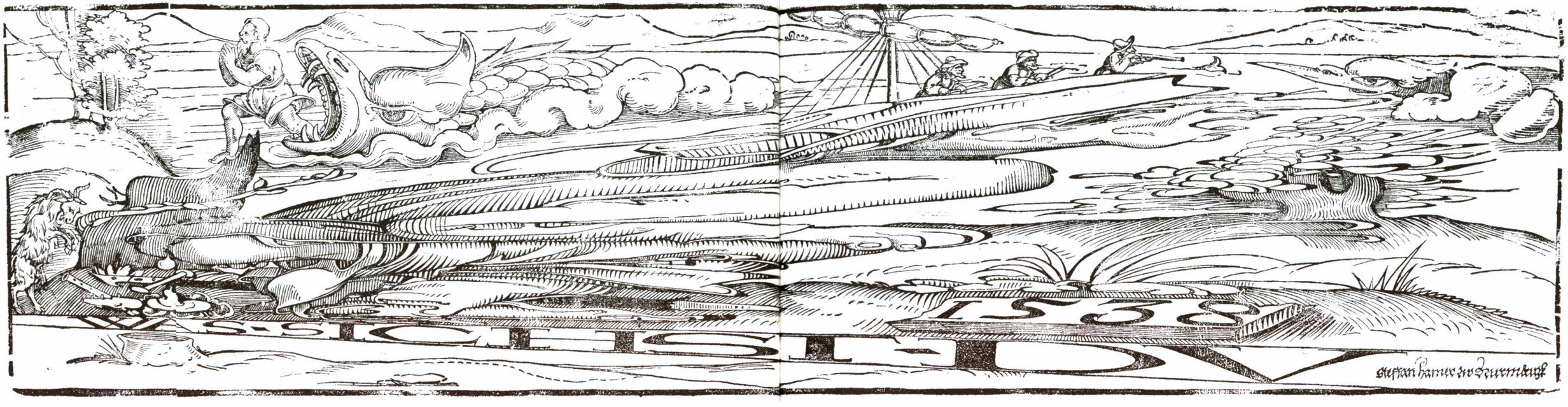
Sulėtinta perspektyva:
raidžių rašymas ant sienos,
Albrecht Dürer, 1525.



(7A)

(7B)

Erhardo Schöno *Vexierbild* (paveikslas-mįslė):
A: anamorfinė kompozicija, vaizduojanti Karolį V, Ferdinandą I, Paulių III ir Pranciškų I, apie 1525.
B: ištiesinti Ferdinando I ir Pauliaus III portretai.



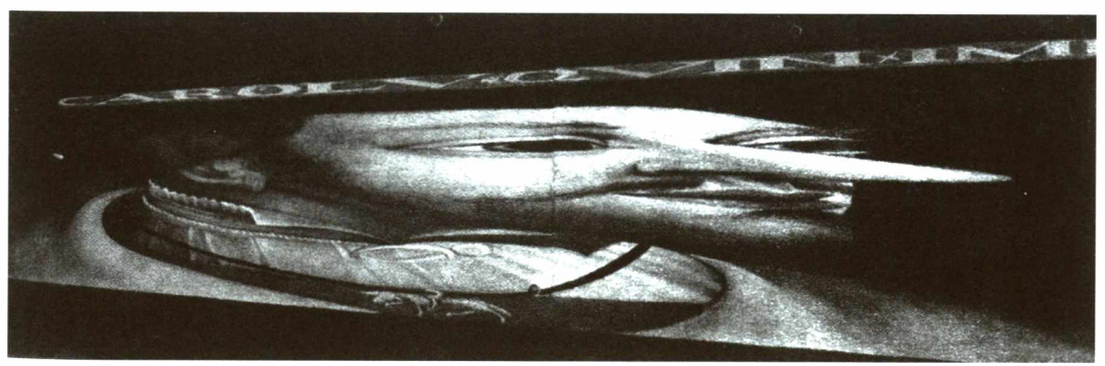
Erhardo Schöno *Vexierbild:*
„Ką tu matai?“, 1538.

(8)

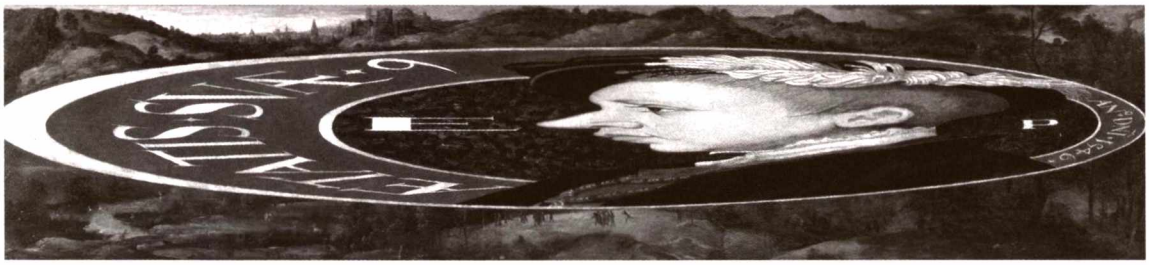
Erhardo Schöno *Vexierbild:*
„Lauk, senas kvaily“, 1538.

(9)

(10)



Anamorfinis Karolio V portretas, 1533.
Lipschitzo kolekcija, Niujorkas.



(11A)

(11B)

Edvardo VI portretas, 1546.
Nacionalinė portretų galerija,
Londonas.
A: anamorfinis portretas.
B: ištiesintas portretas.

Pavyzdį perima ir R.-F. de Chantelou (1663)[29]. Aptardamas Euklido perspektyvą, jis remiasi tuo pačiu pasigėrėjimą keliančiu kūriniu, kuriame „gamtos trūkumus slepiantis Menas labiausiai nutolusias dalis padaro lygiai taip pat gerai matomas, kaip ir artimiausias" – tai padaroma padidinant atstumus ir taip susigrąžinant „tą dydį, kuris buvo prarastas nutolus". Tuo metu jau buvo žinoma, kad, pagal Girardono skaičiavimus, frizo dydis yra vienodas nuo pagrindo iki viršūnės[30]. Euklidinis kampas ne tik deformuoja antikines proporcijas perteklingai jas atvaizduodamas – jis taip pat sukuria klaidingą Romoje tebestovinčio monumento atvaizdą.

Trajano kolonos mitas aptinkamas ir Troili raštuose, kur pažymima, jog geriausi visų laikų menininkai naudoja būtent optinį išdidinimą. Tapytojai, skulptoriai, architektai tai taiko nuolat: antikos tapyboje – Galbert (?), o tarp Naujųjų laikų meistrų verta paminėti Callot ir Algarde'ą. *Paskutinis Teismas* Siksto koplyčioje taip pat sukurtas naudojantis šiuo metodu.

Atrodo, kad Michelangelo kūrinyje taip ir yra. Trys horizontalūs registrai – žemė, tarpinė sritis ir dangus – palaipsniui didėja. Paskutinysis peržengia net šoninių sienų karnizus, įtvirtindamas žemesnių paveikslų laipsniškumą. Tai – toks dinaminis ansamblis, kuris kyla didėdamas tartum šėlstanti kosminė katastrofa[31]. Tačiau jo polėkis nėra spontaniškas. Atsistojus tiesiai priešais podiumo pakopas, kiekvieno registro lygmuo tiksliai atitinka regėjimo kampą. Ši schema visiškai analogiška tai, kurią pateikia Albrecht Dürer, kalbėdamas apie sienų užrašus, suskirstytus į tris persiklojančias dalis (6 pav.). Juos pakeičiantys personažai kildami keičiasi tomis pačiomis proporcijomis. Charonas apačioje yra dusyk mažesnis nei Kristus, šventieji ir apaštalai viršuje. Jų išmatavimai apskaičiuojami taip pat, kaip ir raidžių, kurios, žvelgiant iš tam tikro taško, atrodo lygios ir išlieka įskaitomos nepaisant skirtingo

29 R.-R. de Chantelou-Euclide, *op. cit.*, p. 13–14.

30 *Mémoires de Ch. Perrault*, Avinjonas, 1759, II knyga, p. 109. Primindamas, kad reikia atsižvelgti į Girardono atliktus Trajano kolonos išmatavimus, Liudviko XIV pastatų kontrolierius smarkiai kritikuoja Chantelou teoriją: „Ponas nežino, ką kalba". Apie paminklo matmenis žr. Percier, *La colonne Trajane*, Paryžius, 1877, p. 7.

31 Ch. de Tolnay, *Michel-Ange*, Paryžius, 1951, p. 75 ir toliau, taip pat *Werk un Weltbild des Michelangelo*, Ciūrichas, 1949, p. 89–90. Kalbėdamas apie nevienodo dydžio *Paskutinio Teismo* figūras, autorius pažymi, kad sutartyje dėl Piccolomini monumento Sienoje 1504-aisiais Michelangelo užsimena, jog aukščiau esančios figūros turi būti maždaug vienu delnu didesnės už žemesnėje dalyje esančias figūras. Sutartyje dėl Juliaus II monumento 1513-aisiais jis taip pat pažymėjo, kad koplyčioje prie monumento viršūnės bus penkios figūros, didesnės nei kitos, „kadangi jos yra toliau nuo mūsų akių".

nuotolio. Tačiau kūrinys veikia tik apibrėžtu atstumu. Jei į freską žiūrėsime iš pernelyg toli, optiniai sutrumpėjimai nebesuvaldys jos proveržio, ir reginys išsprogs. Kildami ir be perstojo didėdami, pavidalai įgauna naujo didingumo ir užmojo. Aukštesniajame registre įsikūrę titanai. Sulėtinta perspektyva sužadina galingus išsiskleidimus ir judesius. Deformacijos būdu kuriamą prabloškiantį meną galima apibūdinti kaip techniką, leidžiančią atkurti tikslius pavidalus keičiant jų apibrėžtumą. Perspektyva, gimusi kaip racionalaus ir organinio vystymosi pasekmė, jame atranda naujų priemonių ir jas nusavina. Šie perdėjimai tik sustiprina kai kuriuos barokinius išsiliejimus per kraštus[32].

Pagreitinta ir sulėtinta perspektyvos deformuoja natūrą, ją perkeisdamos. Tačiau skirtumai tarp tikrovės ir regimybės taip pat veda ir prie jų pertrūkio.

32 Apie optines korekcijas taip pat žr. M. C. Ghyka, *Le Nombre d'Or*, I tomas, *Les Rythmes*, Paryžius, 1931, p. 89–95.

Pirmosios anamorfozės ir sklaida: XVI ir XVII amžiai

Tarp fantastinių sistemų, įsiterpiančių į modernaus siurrealistinio meno genezę, aptinkama įspūdingų atvaizdų, kuriuos stebint iš priekio gali pasirodyti, kad jie tėra neaiškus bereikšmis ištemptų pavidalų mišinys, tačiau, žiūrint įstrižai, susitraukdami jie sudaro taisyklingus vaizdus. Georges'o Hugnet rinktinėje, išleistoje Niujorke[33] atidarytos parodos proga, pristatomi trys tokie atvejai: Erhardo Schöno graviūra ir du nežinomo dailininko paveikslai, priklausantys Jacques'ui Lipschitzui[34], akivaizdžiai nutapyti tuo pačiu metu – XVI amžiuje. Šiuolaikinius menininkus itin domina šie paveikslai, kurių vaizduojamieji objektai stebuklingai pasirodo ir išnyksta. Dauguma meno istorikų juos priskirdavo nereikšmingoms įdomybėms.

Niurnbergo graviūrų meistro ir Dürerio mokinio Schöno darbą *Vexierbild* (Paveikslas su paslaptimi) aprašė Röttinger[35]: itin didelių išmatavimų (0,44 m x 0,75 m) kūrinį sudaro keturi trapecijos formos registrai, kurių dryžius ištempia peizažai su gyvybingomis figūrėlėmis. Miestai ir kalvos, veikėjai ir gyvūnai įsiurbiami ir paskandinami susipynusių linijų sraute, kuris iš pirmo žvilgsnio atrodo nepaaiškinamas. Tačiau pažvelgus iš šono ir prisitraukus prie pat graviūros, keturkampiuose rėmeliuose matyti keturios persiklojusios galvos[36]. Perspektyva aiškius vaizdus paverčia nematomais, ir taip leidžia pasirodyti paslėptiems kontūrams. Personažai puikiausiai atpažįstami: Karolis V, Ferdinandas I, popiežius Klemensas VII ir Pranciškus I. Juos įvardija tokiu pačiu būdu atkuriami vokiški ir lotyniški užrašai. Linijų chaose iškyla aiškūs ir tikslūs profiliai.

Išsaugant temos vienovę, piešinyje į vieną sujungiami du paveikslai. Už paslėptų valdovų nugarų išsidėsčiusiame fone vaizduojami su jais susiję įvykiai, kurie iškart padeda įminti jų paslaptį: už Karolio V –

33 G. Hugnet, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York, 1946, pav. p. 77, taip pat žr. *Cahiers d'Art*, 1937.

34 Panašu, kad šie du paveikslai atkeliavo iš Hôtel Drouot aukciono 1925 m. balandžio 3 d.

35 H. Röttinger, *Erhard Schön und Niklas Stör*, Strasbūras, 1921, katalogo nr. 205. Graviūra atstatoma sujungiant dvi dalis. Kitą graviūrą, vaizduojančią Paulių III vietoje Klemenso VII, reprodukavo M. Geisberg, katalogo nr. 1197.

36 Į kompozicijas reikia žiūrėti pakaitomis iš kairės ir iš dešinės...

karo epizodas, kareivių vedami žirgai; už Ferdinando I – dažnai Schöno vaizduojama Vienos apgultis (1529–1532); už popiežiaus – turkui grasinantis Dievas ir karo laivas; už Pranciškaus I – rytiečiai ir kupranugaris, užuomina į jo santykius su turkais.

Šis nuostabą keliantis persidengimas turi simbolinę prasmę. Paslėpti vietovių kontūruose, valdovų atvaizdai joms suteikia savo bruožų. Jie driekiasi per valstybių teritorijas ir istorinių pokyčių scenas tartum milžiniškus plotus užklojantys vaiduokliai. Regime banguojantį peizažą, paženklintą jame pasislėpusio valdovo galios. Tartum būtų vaizduojama kokia drama ar raganystė.

Ši graviūra veikiausiai sukurta tarp 1531 (Ferdinando I karūnavimas) ir 1534 m. (Klemenso VII mirtis), tačiau egzistuoja ir kita jos versija, kur vaizduojamas kitas popiežius – Paulius III, Guliano de Medici įpėdinis – ir kur užrašai tik lotynų kalba (7 pav.). Būtent ją galime pamatyti siurrealistėje rinktinėje.

Kitos dvi graviūros, kurių autorystė anksčiau būdavo priskiriama leidėjui iš Niurnbergo Stefanui Hammeriui[37], šiandien priskiriamos tam pačiam menininkui[38]. Bartscho aprašyme patikslinama įspūdžių seka:

1 *Didžiulio paveikslo kairėje regime iš banginio išlendantį Joną. Likusi graviūros dalis užpildyta iš pažiūros nieko nereiškiančiomis keverzonėmis, tačiau žiūrint įstrižai taip, kad akis būtų beveik tame pačiame lygyje, kaip ir piešinys, pasirodo savo poreikius tenkinantis žmogus ir toks įrašas:* WAS SIEHST DU, 1538, STEFAN HAMMER ZU NURNBERG (8 pav.).

2 *Kitame panašiame darbe kairėje matyti laisvo elgesio moteris, meilužiui slapta duodanti pinigus, kuriuos pavogusi iš ją glamonėjančio senio. Likusi kūrinio dalis*

37 Bartsch, *Le Peintre-graveur*, IX, 1808, p. 151; R. F. Lichtenberg, *Uber den Humor bei den deutschen Kupferstechern un Holtzschnittkünstlern*, Strasbūras, 1897, p. 51; Cambell Dodgson, *Catalogue*, vol. I, Londonas, 1903, p. 551–552.

38 H. Röttinger, *op. cit.*, katalogo nr. 203 ir 204

lygiai taip pat užpildyta keverzonėmis, kurias pasukus tam tikru rakursu išryškėja itin gašlus siužetas ir šie žodžiai: AUS, DU ALTER TOR (9 pav.).

Šis aprašymas nepilnas. Aplink ištemptus pavidalus vyksta kitos scenos: banginio medžioklė pirmojoje graviūroje, elnias ir muzikantų pilna valtis antrojoje, tačiau visa aptemsta pasirodžius slaptiems atvaizdams.

Taigi mums žinomi keturi Schöno piešiniai, sukurti 1531–1533 ir 1538 m., naudojant optines priemones. Atrodo, kad menininkas teikia pirmenybę šioms kombinacijoms ir jas puikiai išpildo.

Ši priemonė taikoma ir dailės kūriniuose. Vienas iš Lipschitzo kolekcijos paveikslų, kaip ir pirmos dvi Schöno graviūros, vaizduoja Karolį V. Jį regime nupieštą trimis ketvirčiais, su ta pačia apykakle ir Aukso vilnos emblema (10 pav.). Legendoje įrašytas jo vardas (CAROLUS QUIN. IMP.) ir šūkis „PLUS OUTRE“, taip pat data (1533), panašiai, kaip ir pirmojoje graviūros versijoje. Tokį pat Karolio V portretą Louis Dimier praneša matęs Palensijos katedroje[39]. Tokiose kompozicijose dažnai vaizduojamas valdovas, ir bent jau germanų menininkų atveju galėtume klausti, ar nėra taip, kad jos labiausiai paplitusios valdovui ar jo dvarui daugmaž artimoje aplinkoje.

Viename iš šių paslėptų portretų vaizduojamas Anglijos karalius Edvardas VI 1546-aisiais – metams iki jam užimant sostą (11 pav.). Dar XVI amžiuje jį aprašė du Vaitholo rūmuose lankęsi vokiečiai. 1584 m. Leopoldą Vedelį[40] prilobškė bjauri figūra, kurios žmogiškas veidas pasirodė esąs elegantiškai proporcingas žvelgiant pro šone įtaisytą akelę iš maždaug šešiasdešimties centimetrų atstumo. 1598 m. P. Hentzner[41] jį apibūdina tokiais pačiais žodžiais.

Anglijos karaliaus Edvardo VI portretas iš pirmo žvilgsnio pasirodo pabaisiškas, tačiau tikruoju būdu atsiskleidžia tuomet, kai į jį žiūrima įstrižai pro skylę

39 L. Dimier, „La perspective des peintres et les amusements d'optique dans l'ancienne école de peinture“, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1925, p. 12. Apie visą seriją taip pat žr. James Byam Shaw, „The Perspective Picture, a Freak of German Sixteenth Century Art“, *Apollo*, VI, 1927, p. 208–214.

40 R. Strong, *Catalogue of the National Portrait Gallery, Tudor and Jacobean Portraits*, I, Londonas, 1969, p. 88–90.

41 P. Hentzner, *Itinerarium Germaniæ, Galliæ, Angliæ, Italiæ*, Breslau, 1617, vėliau išleistas H. Walpole veikale *A Journey into England in the year MDXCVIII*, Strawberry Hill, 1757, p. 32.

rėmelyje ar paveikslą užstojančioje lentelėje.

Atvaizdas čia uždarytas dėžutę primenančiuose rėmeliuose su ertme dešiniajame šone, kuriuo įtvirtinama akies padėtis. Horace Walpole[42], atkūręs šiandien jau pranykusį įrašą „Guilielmus pinxit", kūrinį priskiria Marcui Willemsui – Antverpeno dailininkui, Michelio I Coxie mokiniui. Wornum Guillim Stretes parašą perskaitė kaip veikiausiai olandiškos kilmės. Anot muziejaus katalogo, paveikslo autorius yra William Scrots – anglų dvaro dailininkas, kūręs tarp 1537 ir 1553 metų[43]. Tokie patys išilginimai sudaro ir alegorinę kaukolę Holbeino paveiksle *Ambasadoriai*, nutapytame 1533 m. Londone. Vėliau grįšime prie jo ir prie elnio figūros XVI a. vokiečių piešinyje[44] (12 pav.).

Kitas Hentznerio pratarmei vienalaikis tekstas galimai susijęs su tuo pačiu anamorfiniu portretu. *Ričarde II* (1595–1596) aprašydamas sielvarto prasiveržimą, Shakespeare užsimena apie tokias pačias deformacijas, pasirodančias sutrikusiam žvilgsniui:

> *Nes ašarota liūdesio akis*
> *Į daug daiktų suskaidyt vieną linkus.*
> *Yra tokie paveikslai: tiesiai žiūrint, –*
> *Neaiškus raizginys; tik iš šalies*
> *Pažvelgę, regim vientisą figūrą.*[45]

Šie formos iškraipymai vyksta ne tik sielvartaujant, bet ir apėmus paniekai. Kūrinyje *Viskas gerai, kas gerai baigiasi* Shakespeare vėl grįžta prie to paties poetinio palyginimo. Iš naujo atradęs Eleną, kurią prieš tai niekino, grafas Bernardas atskleidžia, kaip neteisingas ir žiaurus jausmas gali iškreipti žvilgsnį.

42 H. Walpole, *Anecdotes of Painting in England* (1762), Londonas, 1862, I tomas, p. 228. Jo *Anecdotes* 1849 metų leidime (I tomas, p. 135, 2 pastaba) kūrinys priskiriamas L. Wornumui.

43 R. Strong, *op. cit.* Fono peizažą 1600-aisiais pridėjo flamandų dailininkas.

44 Niujorkas, Metropoliteno meno muziejus, Janos Scholz dovana, 1963, fot. M. M. 36497.

45 *For sorrow's eye, glazed with blinding tears,*
Divides one thing entire to many objects;
Like perspectives, which rightly gaz'd upon,
Show nothing but confusion, – ey'd awry,
Distinguish form...
W. Shakespeare, *Richard II*, II veiksmas, II scena [liet. vertimas A. Danieliaus – vert. past.]. Ištrauką nurodė E. Panofsky, *The Codex Huygens*, p. 93, 1 išnaša.

Kur tik akis mana užkliuvo,
Perspektyva paniekinama kilo
Iškreivindama liniją kiekvieną...
Visus matus sutraukus ir išplėtus
Bjauriausią daiktą rodė...[46]

Atrodo, kad dramaturgą žavi sielos judesių atvaizdavimas.

Teatro trupė *Lorde Strange's Men* kartkartėmis tarp 1591 ir 1592 m. vaidino rūmuose, kur buvo laikomas keistasis valdovo atvaizdas[47]. Po kelerių metų toje pačioje vietoje apsilankė svečias iš Vokietijos, tad galima kelti klausimą, ar tik ne šis paveikslas buvo Shakespeare'o įkvėpimo šaltinis.

Su šventųjų atvaizdais elgiamasi lygiai taip pat. Antroji Jacques'o Lipschitzo graviūra, kurios autorystė neabejotinai priklauso tai pačiai studijai, o gal net ir tai pačiai rankai, kaip ir Karolis V, iš pažiūros atrodo tik kaip ovalių formų santalka, neturinti jokio turinio ir primenanti abstraktų modernų meną (13 pav.). Šventųjų figūros joje vaizduojamos susibūrusios aplink suolelį neproporcingai ilgomis kojomis ir du staliukus. Apačioje ant rombo nutūpę vieninteliai gyvi padarai – du drugeliai. Po optinio pataisymo išryškėja priešais stalą – sutrumpintą suolelį – klūpintis vienuolis, iškėlęs nuogą Kūdikėlį. Tai – šv. Antanas Paduvietis, kuris prieš mirdamas išvydo Jėzų. Pasak kai kurių legendų, šio stebuklo akivaizdoje tikintieji regi tik staiga nušvitusį palaimintojo veidą[48]. Šiame paveiksle Jėzus pasirodo tuomet, kai akis nuslysta tarsi už šventojo nugaros, netoli jo žiūros taško. Vaizdą nematomu paverčiantis mechanizmas pasitelkiamas tam, kad būtų sukurtas išslystantis šešėlis. Išdėstymas itin išmoningas. Schöno graviūrose normalios figūrėlės, sumišusios su išplėstais pavidalais, išblunka žiūrint kryžmai. Tuo tarpu čia jos patiria metamorfozę. Vienas iš staliukų virsta knyga, kitas – šoninėmis kryžiaus šakomis. Drugeliai virsta lelijos žiedais. Galima atpažinti ant žemės ir baldų išdėliotus šventojo atributus.

46 *Where the impression of mine eye infixing*
Contempt his scornful perspective did lond me,
Which warp'd the line of every other Favour...
Extended or contracted all proportions
To a most hideous object...
W. Shakespeare, *All's Well That Ends Well*, V veiksmas, III scena.

47 Yra žinoma, kad Shakespeare'o trupė Whitehallo rūmuose suvaidino dešimt pjesių 1591 m. gruodžio 27 d., 1592 m. sausio 1 ir 9 d., vasario 6 ir 8 d. Žr. E. K. Chambers, *William Shakespeare, A Study of Facts and Problems*, II, Oksfordas, 1930, p. 307.

48 Abatas J. A. Guyard, *Histoire de saint Antoine de Padoue*, Montobanas, 1860 ir P. Cahier, *Charactéristique des saints*, Paryžius, 1867, p. 57 ir 292.

Ketvirtajame šios serijos paveiksle persikloja keletas religinių siužetų (14 pav.): *šv. Petras ir Povilas, Kristus ir angelas, Jėzaus atvaizdas, Mergelė Marija ir Kūdikėlis, šv. Pranciškus Asyžietis su stigmomis*. Vaizdus uždengia trūkinėjantis ir takus peizažas su viršuje įkurdintais burlaiviais, raiteliu, dviem šunimis ir kiškiu, apačioje – dviem tinklą tiesiančiais paukščių gaudytojais, kairėje – medžiu, už kurio slepiasi medžiotojas, per vidurį – keistais pavidalais: ant žemės išsibarsčiusiais arba viršuje sukabintais membraniniais sparnuočiais ir paslaptingais objektais. Kaip ir Edvardo VI portrete, paslėptas vaizdas atkuriamas pažiūrėjus pro rėmo viduje įrengtą akelę. Iš viso jų keturios – po dvi kiekviename šone. Trapecinių registrų dėka kompozicija tiksliai perima didžiosios Schöno graviūros geometrinį planą, nors vargu ar yra už ją didesnė[49]. Dėl grafinio piešinio sausumo, figūratyvių junginių tikslumo ir perdengimo *Vexierbild* tiesiogiai nurodo jei ne į Niurnbergo meistro dirbtuves, tai bent į jo mokyklą. Materialūs paveikslo duomenys liudija jį esant sukurtą tarp 1530 ir 1560 metų.

Kiek vėlesnis šio meno pavyzdys pasižymi kuklesniu ir ne tokiu paslaptingu stiliumi (15 pav.). Nėra abejonių, kad manierizmo bruožų turintis paveikslas nutapytas Šiaurės Italijoje[50]. Jame vaizduojama upė, kelias, tiltas. Dešinėje priešais Nukryžiuotąjį klūpo šv. Jeronimas, šalia jo – liūtas. Kairėje žmogus, vedinas asilu – veikiausiai tuo, kurį, kaip tikima, surijo žvėris. Prie upės išdėstytos avių ganymo, maudynių, pusryčių pievelėje scenos, avių banda, du garniai, trys kiškiai, šuo, piemuo. Gamta alsuoja ramybe ir laukų žavesiu, tačiau, pasižiūrėjus įžambiai, aukštesniajame registre pasirodo du milžinai – *Kristaus krikštas* su užrašu HIC EST FILIUS MEUS DEI ir balandis, tuo tarpu apačioje matyti iš ant plokštikalnio iškeltos Jono Krikštytojo galvos srū-

49 Paveikslo dydis 0,54 x 0,86 m. Visą informaciją apie jį mums suteikė Mimi Bazzi iš Milano, kur jis yra saugomas Volpi kolekcijoje. Ultravioletinės spinduliuotės testas patvirtina kūrinio vienovę. Pastovas yra iš vientiso eglienos gabalo. Techninė meistrystė ir tam tikri ypatumai primena vokiečių menininko braižą.

50 Paveikslo dydis 0,43 x 0,96 m. Priklauso C. Cacettai, jį galima rasti San Marco galerijoje Romoje. Jo nuotrauką mums perdavė Mario Praz.

vantys vandenys. Tai – šv. Jeronimo, kurio vienuolynas yra Betliejaus regione, vizija. Priešais Kristaus atvaizdą panirus į maldą ir apmąstymus, atsiskyrėlio mintyse iškyla Jordano krašte įrašytos šventosios istorijos šešėliai. Peizažo fone išdėstytos didžiosios figūros, nors ir išilgintos, lieka puikiausiai atpažįstamos ir susidalija tarsi hieroglifai.

Antroji grupė susiformuoja XVI a. pabaigoje ir plėtojasi XVII a. Joje taip pat pastebima didelė įvairovė. Paveikslas, veikiausiai flamandų, tačiau, tikėtina, patyręs Italijos įtaką, vaizduoja *Sauliaus mirtį* Gilbojos mūšyje[51]. Scenos plėtojasi priešais liepsnų apimtą miestą ant Jordano upės kranto (16 pav.). Tačiau Saulius lieka nematomas. Jis pasislėpęs pirmame plane išryškėjančioje saloje, žaros apšviestame tamsiame upės vandenyje. Ant jo kardo puolantis karalius išryškėja žvilgsnį pasukus įstrižai. Jo proporcijos antžmogiškos. Milžinas, kurį dengia grindinio akmenėlių tinklas, ir kurio galūnės sutraiškytos bei išsukinėtos, visiškai sumišęs su žeme. Šventosios Žemės upė pasirodo slepianti Evangelijos ir Biblijos vaizdinius, o jos ikonografija tiesia tiltą tarp jų. Būta ir kitos paveikslo versijos, kur kareiviai nevilki karinės aprangos ir net pats karalius yra be šarvų. Paveikslą pratęsia antroji kompozicija, kurioje vaizduojama raganystės scena[52].

F. Breutelio (Strasbūras) mokinio iš Bazelio J.-H. Glaserio (1595–1673) graviūroje šis metodas pritaikomas atvaizduoti *Nuopoliui* (17 pav.). Vaisių ragaujantys Adomas ir Ieva yra ilgos ir siauros kompozicijos dešinėje. *Išvarymas iš Rojaus* – priešingoje pusėje. Tarp jų pirmame plane plyti ežeras, įvairiausi gyvūnai ir paukščiai, o gilumoje – egzotiški medžiai. Atrodo, kad atvaizde nesama jokios paslapties. Tik vandenį, kuris šiame dangiškame peizaže turėtų būti ramus, drumsčia keistas sujudimas. Ir čia jis slepia žmogiškus bruožus. Jo bangos įgauna aiškumo tuomet, kai į jas žiūrima įstrižai: iš tyvuliuojančių bangelių iškyla kenčiančio Kristaus galva,

51 Apie 1938 m. Amsterdame prekyboje atsiradusį paveikslą mums pranešė A. van Schendel, kuriam taip pat esame dėkingi už jo reprodukciją. Atrodo, kad reikalą turime tik su dalimi kompozicijos, apipjaustytos ne mažiau nei iš trijų pusių.

52 Apie paveikslą mums pranešė jo savininkas, daktaras Werner Janssen iš Bad Godesbergo. Jis patvirtino tai, ką ankstesnėje pastaboje minėjome apie apipjaustytą kompoziciją.

Gailestingasis Kristus ir jo erškėčių vainikas. Atpirkėjas išnyra iš pirmosios nuodėmės. Biblinę sceną užbaigia paslėptas Naujojo Testamento vaizdas. Graviūra datuojama 1639 m. ir yra dedikuota Remi Faschui, Bazelio universiteto *Rector Magnificus*.

Anamorfozėse būna ir fantastinių temų. Viename Jacobo van der Heydeno, Strasbūro menininko, kuris Antverpene mokėsi pas Raphaelį Coxie, piešinyje matoma sudvigubinta bepročio galva, išilginta taip, kad primena asilo galvą su ausimis, kurias sudaro nosis ir smakras[53]. Įraše patikslinama: „ESAME TRISE". Taip pat matyti mažytis instaliacijos eskizas, kuriame vaizduojama graviūra ir ant lazdelės pritvirtinti žiūronai (18 pav.). Serija priskiriama Reino upės ir Šiaurės Flandrijos regionui, tačiau apie šias anamorfozes žinota ir kitur.

Taigi užplūsta nauja keistenybių banga. Tai – laikotarpis, kai menas ir stebuklas persipina bei tiesiogiai susisieja. Renesanso metu paplitę ir viduramžių tradiciją tęsiantys *Kunst und Wunderkammern*[54] išplinta visoje Europoje. Eruditų ir mėgėjų kabinetai užkraunami visokiausiais pasaulio stebuklais, pabaisų iškamšomis, retais objektais, gamtos keistenybėmis, perspektyvos įrankiais ir meistrų paveikslais – viskuo, kas jaudina sielą ir vaizduotę. Nedideliame kabinete *Wunderschrank*, kurį Augsburgo žinovas ir pirklys Philipp Hainhofer 1632 m. įrengė Švedijos karaliui Gustavui Adolfui, tarp įvairiausių vienetinių dalykų buvo ir keletas „optinių paveikslų". Be to, tarp jo popierių rasta 1598 metais datuojama Stommelio graviūra (19 pav.), vaizduojanti gyvūnus, valstietį ir Bavarijos hercogą Ernestą, anamorfiniame piešinyje deformuotą lygiai taip pat, kaip Karolio V ir Edvardo VI portretai. Paslėpti Karolio I portretai išplinta Anglijoje tarp kovojančių jo šalininkų po to, kai jis nukirsdinamas 1649 m. Viename iš atvaizdų

53 Graviūra priklauso Hennino kolekcijai Nacionalinėje Bibliotekoje, XXVI t., nr. 2239.

54 J. Böttiger, *Philipp Hainhofer und der Kunstschrank Gustav Adolfs in Upsala*, Stokholmas, 1909, I tomas, p. 32, anamorfinį Bavarijos arkivyskupo ir Kelno kurfiursto Ernesto portretą, sukurtą J. Stommelio 1595 m., aprašė J. Gürtler, *Die Bildniss der Erzbischoffe und Kurfürsten von Köln*, Strasbūras, 1912, p. 28 ir 58, katalogo nr. 22. Apie *Wunderkammern* apskritai žr. J. von Schlosser, *Kunst-und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipcigas, 1908.

(20 pav.) jo galva išilgai ištįsta, o kakta susmailėja.[55] Ši priemonė taip pat pradėta naudoti monumentalioje tapyboje. Romoje ir Paryžiuje, kaip ir kitur, ji taikoma itin didelių išmatavimų freskoms vienuolynuose.

Šiame procese galėtume išskirti dvi stadijas: atsiradimą bei sklaidą XVI a. ir atsinaujinimą XVII a. Vystymosi svarbą atskleidžia ir tekstų gausa, suteikianti daugiau detalių apie kai kurias dirbtuves, tuo pačiu ir apie techniką, kurią naudojo skirtingi menininkai. Vieną pirmųjų metodo paminėjimų galime aptikti Vignola'os *Dviejose taisyklėse*[56], parašytose apie 1530–1540 m., tačiau publikuotose tik 1583 m. su Euklido vertėjo Ignazio Danti komentarais. Profiliu vaizduojama išilgintų proporcijų galva suskirstoma langeliais, pasitelkiant paprastą tinklelį ir nekreipiant dėmesio į nuo akies tolstant ilgėjančių spindulių kampą – vieną iš kertinių linijinės perspektyvos principų. Vaizdas uždaromas dėžutėje su kiauryme, kur žvelgiant tam tikru rakursu atsistato. Visas išdėstymas panašus į Edvardo VI-ojo atvejį, tik gerokai mažiau išmanus nei pirmosios mus pasiekusios kompozicijos (21 pav.). Ši schema priskiriama siciliečiui Tommasui Lauretti, kuris veikale dažnai cituojamas kaip puikus dailininkas ir perspektyvos žinovas.

Apie optinį žaismą byloja ir apie gamtos stebuklus nusimanęs neapolietis Giambattista della Porta. *Gamtinėje magijoje* (1558)[57] rašoma:

> *... viena geometrijos dalis, vadinama Perspektyva, priklauso nuo regėjimo ir sukelia daugybę stebuklingų patirčių: ji privers pasižiūrėti anapus paveikslo, neperteikdama jokio daikto, ir vis tik keistu būdu jus paveiks, jumyse suformuodama įvairius vaizdus.*

Tokio poveikio aprašymo neseka jokia patikslinanti nuoroda apie šių kompozicijų atlikimo priemones.

Tačiau panašiu metu šios meistrystės moko Akvilėjos patriarchas ir Vitruvijaus komentatorius Daniele Barbaro

55 Anthony Offray kolekcija, Londonas. Tokia pati graviūra saugoma ir Ešmolio muziejuje.

56 G. Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica*, Roma, 1583, p. 96. Anot T. K. Kitao („Prejudice in Perspective: A Study on Vignola's Perspective Treatise", *The Art Bulletin*, XLIV, 1962, p. 189, 53 išnaša), iliustruojančio piešinio autorius veikiausiai yra Danti, kadangi esama priežasčių manyti, jog medžio graviūra pagaminta pagal Vignola'os piešinį. Viena jų – skirstymo kvadratėliais sistemos archajiškumas.

57 J.-B. della Porta, *Magiæ naturalis Libri IV*, Neapolis, 1558, ir Antverpenas, 1561; *La Magie naturelle*, Ruanas, 1612 ir Lionas, 1650, IV knyga, pratarmė, cituojama G. Rodis, Lewiso straipsnyje apie mūsų veikalą „Anamorphoses: Machinerie et Perspectives curieuses dans leur rapport avec cartésianisme", *Bulletin de la Société d'Etudes du XVIe siècle*, 1956, p. 465.

(Venecija, 1556) veikale *Pratica della Perspettiva* (1559)[58]. Perspektyvos praktiką jis pristato kaip atskleidimą – gražią ir „slaptą“ perspektyvos dalį (Vignola'os dar nebuvo) – ir kaip plačiai paplitusią priemonę:

58 D. Barbaro, *La pratica della perspettiva*, Venecija, 1559 ir 1563, p. 159–161.

> *Daugybę kartų, patirdami ne ką mažiau malonumo nei nuostabos, stebėjome kuriuos nors iš šių perspektyvos paveikslų ar brėžinių, kur, stebėtojo akiai nesant nustatytame taške, pasirodo kas kita, nei nupiešta, tačiau, žiūrint iš reikiamo taško, atsiskleidžia dailininko sumanyta tema – stichijų, gyvūnų, raidžių ar kitų vaizdų reprezentacija.*

Čia galima atpažinti tų pačių tikslų vedamą dvigubą projekciją, su kuria susidūrėme daugelyje mūsų pateiktų motyvų ir užrašų pavyzdžių. Procedūra turi du etapus ir yra stebėtinai paprasta.

Pirmajame etape sukuriamas toks atvaizdas, koks turės būti suvokiamas:

> *Paimk popieriaus lapą, kuriame nupieši vieną ar dvi žmogaus galvas arba, jei tik geidauji, ką kita, ir subadyk postambiais taškeliais.*

Antrasis etapas – mechaninė deformacija šviesa:

> *Paimk drobę, ant kurios nori perkelti šias dvi galvas, ir pritvirtink popieriaus lapą prie vienos pusės stačiu kampu, tarsi drobė būtų viena siena, o popierius – kita.*

Per kiaurymes projektuojami saulės ar žibinto spinduliai „ant drobės nubrėš galvas, kurios bus gulsčios ir ištįsusios“, tad, žiūrint iš priekio,

bus panašios nebe į galvas, o į netaisyklingos formos tiesias linijas ir kreives, tačiau žvelgiant iš spindulių sklidimo taško, galvos atrodys taip pat, kaip ir popieriuje.

Autorius užsimena ir apie geometrines bei kitokias priemones:

Tą patį galima padaryti ir be saulės, žibinto ir subadyto popieriaus, naudojantis taisyklėmis ir instrumentais, apie kuriuos kalbėsime paskutinėje dalyje,

skirtoje perspektyvos prietaisams. Vis dėlto daugiau jokių patikslinimų nepateikia. Jis siekia į pirmą planą iškelti būtent užslėptą ir paslaptingą šių paveikslų pusę. Čia vienos formos privalo būti įtrauktos į kitas. Čia jos turi būti užmaskuotos.

Kad geriau nuslėptų tai, kas piešiama taikant aprašytąsias praktikas, dailininkas, siekdamas pavaizduoti dvi galvas ar kokį kitą atvaizdą, turi mokėti užtamsinti ir iškelti vaizdą taip, kad jame matytųsi ne dvi galvos, o šalys, vandenys, kalnai, uolos ir įvairūs kiti dalykai... Dailininkas gali ir turi apgauti, nukirsdamas ir atskirdamas linijas, kurios turėtų būti tiesios ir tolydžios, nes žiūrint ne iš numatytojo taško, jose nesimato to, kas matosi iš tinkamos vietos... Figūros gali būti iškomponuojamos į atskiras, tarpusavyje nesisiejančias dalis taip, kad žiūrint įstrižu kampu jos atrodytų besijungiančios. Taip pat ir figūros kakta gali atsidurti vienoje vietoje, nosis – kitoje, o smakras – dar trečioje... Galiausiai paveiksle nebeatpažįstame pavaizduotos galvos, nes nosis ar kakta atrodo kaip visai kiti dalykai, ypač jei dailininkas pagal savo įgeidį iš nosies padarė akmenį, o iš kaktos – žemės grumstą.

Arcimboldo ir jo pasekėjų Italijoje bei šiauriau dėka šiuo laikotarpiu pasipylę antropomorfiniai peizažai ir sukomponuotos galvos tiesiogiai įsilieja į šiuos iškraipymus.

Ketvirtajame tekste, be kita ko, pateikiama kombinacijų serija iš milaniečių dailininkų aplinkos. Už jį turime būti dėkingi manierizmo teoretikui ir istoriografui Lomazzo, kuris taip pat mini ir Arcimboldo asambliažus. Jo *Veikale apie tapybą* (1584)[59] šiai temai skirtas ištisas straipsnis *Kaip sukurti išvirkščią perspektyvą, kuri atrodytų teisinga žvelgiant pro skylę* (VI knygos XIX skyrius). Technika pritaikyta dideliems išmatavimams: „Atsižvelgdamas į fasado dydį, po portiku pridėk drobę ar eskizą“, kurio dydis turėtų būti penkiolika ir viena uolektis (apytikriai 7 x 0,5 m). Atvaizdas – puikiai nutapyta Kristaus ar žirgo galva – pritvirtinamas priekyje kaip Barbaro projekcijose. Tik čia jis yra įpaišomas į ant paveikslo iš linijų projektuojamo tinklelio vidų, o piešinys perkeliamas ilga lazdele su anglies smaigaliu. Akivaizdu, kad žibinto technikos neužtenka tokiam plotui. Taip yra ne tik todėl, kad monumentalus kompozicijų pobūdis įneša naujų veiksnių. Cituojami vardai ne ką mažiau iškalbingi. Autorius tikina matęs Gaudenzio Ferrari (†1546), kurį jis laikė savo dėde, sukurtą „Kristaus profilio optinį atvaizdą, kur plaukai atrodė tarsi jūros bangos“, kuris, žiūrint pro akelę, patapdavo didžiai gražus. Toliau jis tęsia:

> *Francesco Melzi taip pat tvirtina, jog Leonardo yra sukūręs su liūtu kovojančio drakono atvaizdą, kuris yra labai malonus akiai ir kartu sudaro Prancūzijos karaliaus Pranciškaus Valua plaukus. Šį plaukų atvaizdavimo braižą perėmė Girolamo Figino* (taip pat milanietis, Melzi mokinys).

Šį liudijimą patvirtina vienas tekstas ir du piešiniai[60]. *Veikale apie tapybą* da Vinci aprašo, kaip žiūrint įstrižai vyksta laipsniški sumažėjimai, kuriuos nelygiomis atkarpomis sulygina šis „*regimas* sumažinimas“:

59 G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura*, Milanas, 1584 ir 1589, p. 335–336.

60 Leonardo da Vinci, *Codex Atlanticus*, Ambrozijaus biblioteka Milane, faksimilių leidimas, Milanas, 1894, fol. 35. Tekstą cituojame pagal A. Chastel ir R. Klein, *Leonardo da Vinci, Traktatas apie tapybą*, Paryžius, 1960, p. 108. Taip pat žr. F. S. Bassoli, „Leonardo da Vinci e l'invenzione delle anamorfosi“, *Atti della Società dei Naturalisti e Matematici di Moderna LXIX*, Modena, 1938, p. 8 ir toliau; C. Pedretti, *Documenti e memorie riguardanti Leonardo da Vincia a Bologna*, Bolonija, 1953, p. 121 ir toliau bei *Studi Vinciani*, Ženeva, 1957, Nr. 25 ir 26.

Jei šitai nupieštum ant sienos, prieš kurią galėtum laisvai vaikščioti, tau tai atrodytų neproporcinga dėl didžiulio skirtumo tarp OR ir RQ (atkarpų). Taip nutinka todėl, kad akis taip smarkiai priartėja prie sienos, jog šioji atrodo sutrumpėjusi. Tad jei vis tik norėtum šitai nupiešti, reikėtų, kad į tavo perspektyvą būtų žiūrima pro vienintelę skylę...

Pasiūloma priemonė sieninei kompozicijai. Vaiko veidas bei akis yra išilginami ir susikerta su atkarpomis, *Codex Atlanticus* (1483–1518) sužymėtomis dalimis, taip įgyvendinant didžiojo menininko mokymą. Tai – seniausios šiandien žinomos anamorfozės (22 pav.).

Taip anamorfiniai žaidimai pasirodo esantys tiesiogiai susiję su genialumu ir žymiausiais žmonėmis. Šio liudijimo svarbos neįmanoma pervertinti.

Daugelis išlikusių šio laikotarpio kompozicijų daugiau ar mažiau susijusios su vokiškomis srovėmis, tačiau Italijoje randame pirmuosius mokymus apie techniką ir kai kurių ankstesnių darbų paminėjimus. Iš Accolti[61] taip pat sužinome, kad Cosimo II de Medici (1608–1620) vaizduojamas piešinyje, kuriame „pademonstruojama perspektyvos galia apgauti", visai kaip Karolio V-ojo portretuose. Tad beveik nėra abejonės, kad šie centrai, taip giliai apmąstę perspektyvos visumą, išrado ir jos paradoksus. 1506 metais lankydamasis Italijoje, Dürer jau galėjo ten aptikti jų liekanas. Juk iš Venecijos rašytame laiške Pirkheimeriui Dürer praneša vyksiąs į Boloniją mokytis slapto perspektyvos meno, „die Kunst in geheimner Perspektive", kurio kažkas apsiėmė jį pamokyti[62]. Tačiau frazė „una bella e secreta parte di Perspettiva", kurią Barbaro naudoja nusakydamas išilginimo gudrybes, taip pat ir mūsų minėtos sulėtintos vokiečių meistro perspektyvos yra beveik anamorfozės[63]. Su savo pradžioje tankiais, vėliau išretėjančiais, iki pat viršaus kylančiais susukimais sraigtinė kolona labiau primena monstrišką žaltį nei architektūrinę atramą (3 pav.).

61 P. Accolti, *Lo Inganno del'occhi, prospecttiva pratica*, Florencija, 1625, p. 49.

62 M. Thausing, *Dürers Briefe, Tagebücher un Reime*, Viena, 1872, p. 23 ir Ch. Narrey, *Albert Dürer à Venise et dans les Pays-Bas*, Paryžius, 1866, p. 75. Laiškas parašytas apie spalio 13 dieną (maždaug penkiolika dienų po Sen Mišelio), keletas mėnesių iki Düreriui grįžtant į Niurnbergą. Pasak Thausingo, žinovas, apie kurį kalbama, buvo Luca Pacioli – veikalo *De Divina Proportione* autorius. Pasak P. Speciali („Vinci et la Divina Proportione", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XV t., Nr. 3, Ženeva, 1953 rugsėjis), kuris remiasi E. Bortolotti (*La storia della matematica nell'Università di Bolognia*, Bolonija, 1947), Dürer Bolonijoje mokėsi pas Scipione del Ferro, aplink kurį buvo susibūrusi svarbi mokykla, kuriai priklausęs ir Pacioli.

63 J. J. Schübler (*Perspectiva, pes-picturæ*, Niurnbergas, 1719–1720, II, p. 48), pamini „anamorfinę taisyklę" kaip perspektyvos menui priešingą žaidimą ir tiesiogiai jį susieja su Dürerio optinėmis deformacijomis.

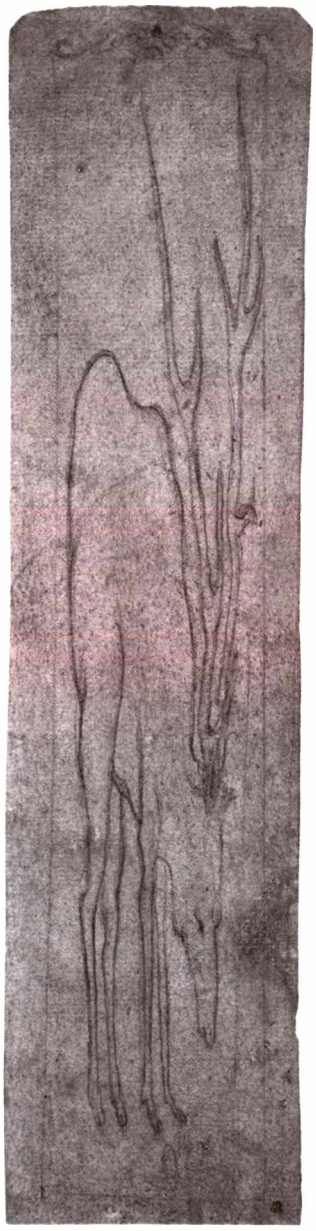
Teoriškai, žvelgiant įkypai iš apačios, šie išraitymai turėtų atrodyti taisyklingi. Tačiau iš tikrųjų, siekdamas ištaisyti proporcijas pagal regėjimo kampą, Dürer ima jas laužyti. Struktūra visiškai iškraipoma, visai kaip jo mokinio Erhardo Schöno piešiniuose. Venecijietiškos žinios reikšmingos keliais aspektais: jos nužymi svarbias gaires optiniam žaidimui fantazijos srityje ir jo įvedimui į terpę, kuri dar labai artima viduramžiams. Italija tai suvokia visų pirma kaip užgaidą ir dailininkų pasismaginimą, tuo tarpu Europa į šiaurę nuo Alpių tam suteikia galios ir grubumo, sykiu prisiliesdama ir prie dramos, ir prie burleskos.

Tačiau visa tai tėra spėjimai. Mums trūksta detalių, kad galėtume nustatyti tikslius ryšius. Pirmieji spausdinti tekstai pasirodė vėliau nei pasklido pirmoji [anamorfozių] serija, o jų išgirtieji metodai atrodo mažiau pažengę nei kompozicijų technika. Schöno meistriškumas pranoksta paprastą figūrų išilginimą neatsižvelgiant į žiūrėjimo kampus ar laipsnių sumažinimą, o sudėtingas jo preciziškumas atmeta būtinybę projektuoti jas per dideles skyles subadytame popieriuje ar eskizuoti ilga lazdele, kaip numatyta kitokiems išmatavimams ir todėl visiškai netaikytina graviūrai.

To paties laikotarpio (apie 1540 m.) piešinys, kurio autorius yra meistras H. R. iš Niurnbergo, atskleidžia, kokiu geometrinių priemonių išmanymu pasižymėjo šie menininkai[64]. Tai – trikampė schema, perkirsta įstrižainės, kuri, susikirsdama su priešingos krypties spinduliais, fiksuoja visus išilginimo atstumus (23 pav.). Kadangi visa, kas ten pavaizduota, tėra iš debesies išnyranti ranka, leidžianti numanyti begalinius pratęsimus ir susiaurinimus, atrodo, jog kompozicija skirta techninei demonstracijai. Jos išmatavimai (0,36 x 0,75 m) yra lygiai tokie patys kaip anamorfinių lakštų,

64 Piešinys plunksna saugomas Erlangeno universiteto bibliotekoje, žr. E. Bock „Die Zeichnungen in der Universitätbibliothek Erlangen", *Die Kataloge der Prestel-Gesellschaft*, Frankfurtas prie Maino, 1929, nr. 448.

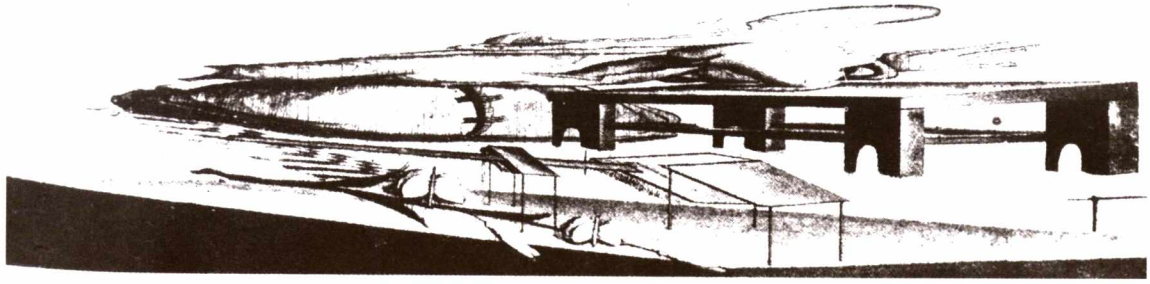
(12)



Elnio anamorfozė, XVI a. vokiečių piešinys.
Metropoliteno meno muziejus, Niujorkas.

(13)

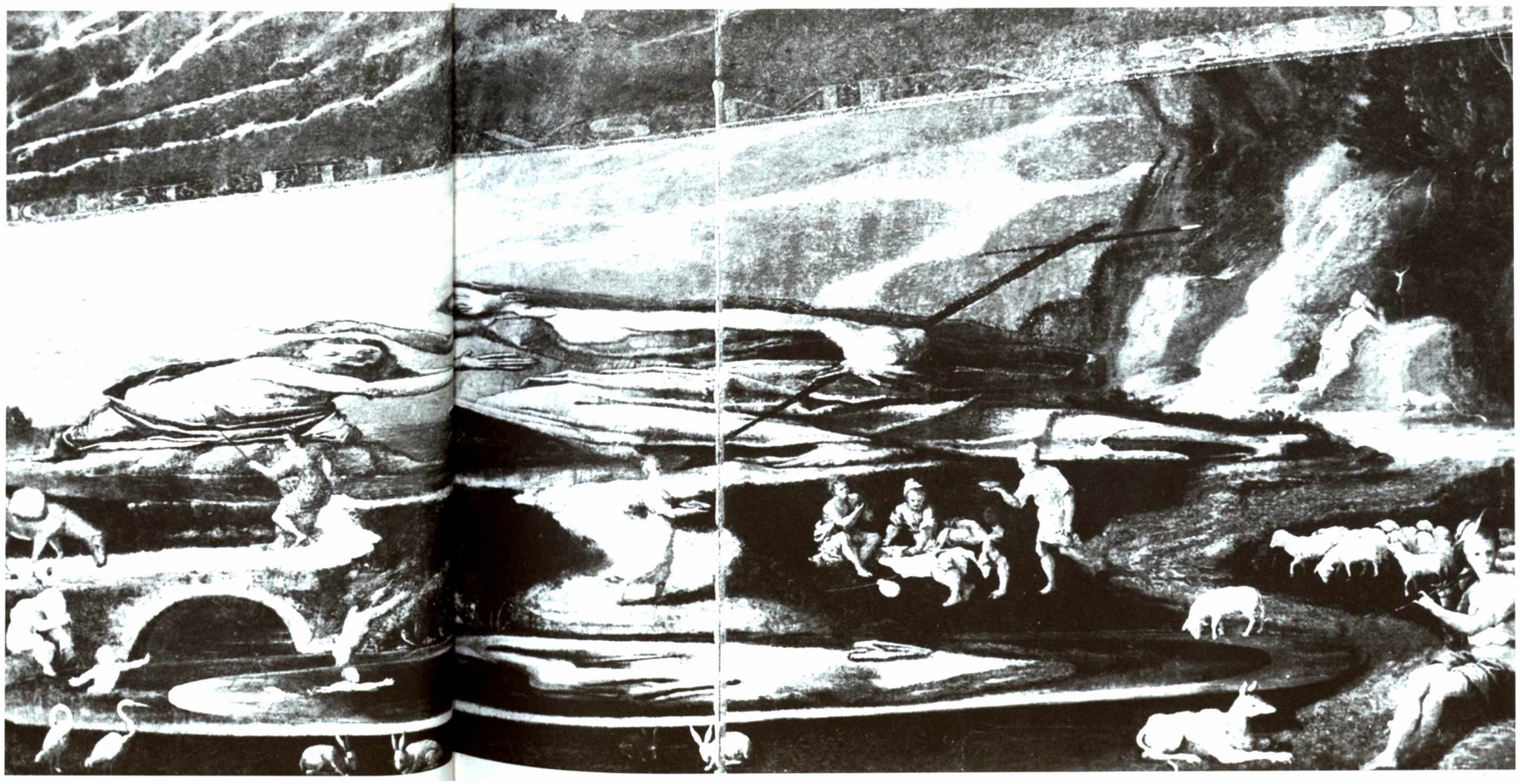
Anamorfinis paveikslas:
Šv. Antanas Paduvietis,
apie 1535. Lipschitzo
kolekcija, Niujorkas.



(14)

Anamorfinis paveikslas: *Šv. Petras ir Povilas, Kristus ir angelas, šv. veido atvaizdas, švč. Mergelė Marija su kūdikiu, šv. Pranciškus Asyžietis su stigmomis*, apie 1530, vokiečių mokykla (Niurnbergas?).

Anamorfinis paveikslas: *Kristaus krikštas, šv. Jeronimas*, XVI a. II pusė, Šiaurės Italija. C. Cacetta kolekcija, Roma.



(15)

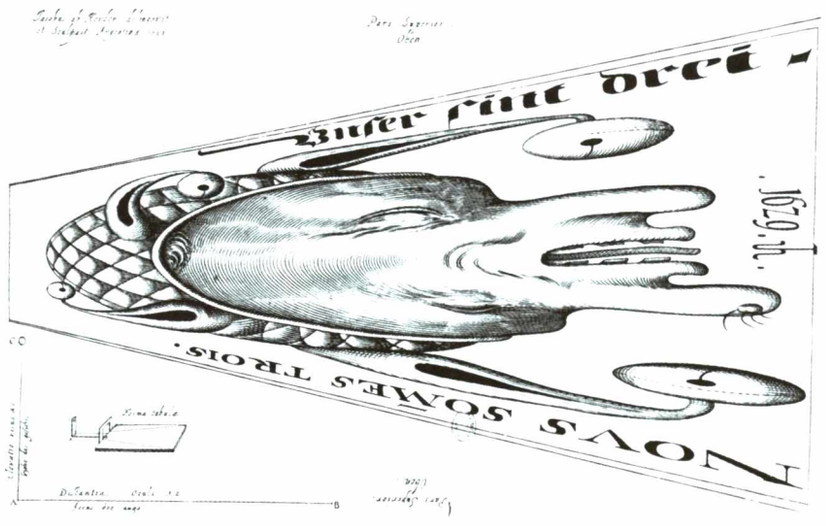
Anamorfinis paveikslas: *Sauliaus mirtis*, XVI a. II pusė, flamandų mokykla.

(16)

(17)

Anamorfinė kompozicija:
Išvarymas iš rojaus, Jeano Henri
Glaserio graviūra, 1639, Bazelis.

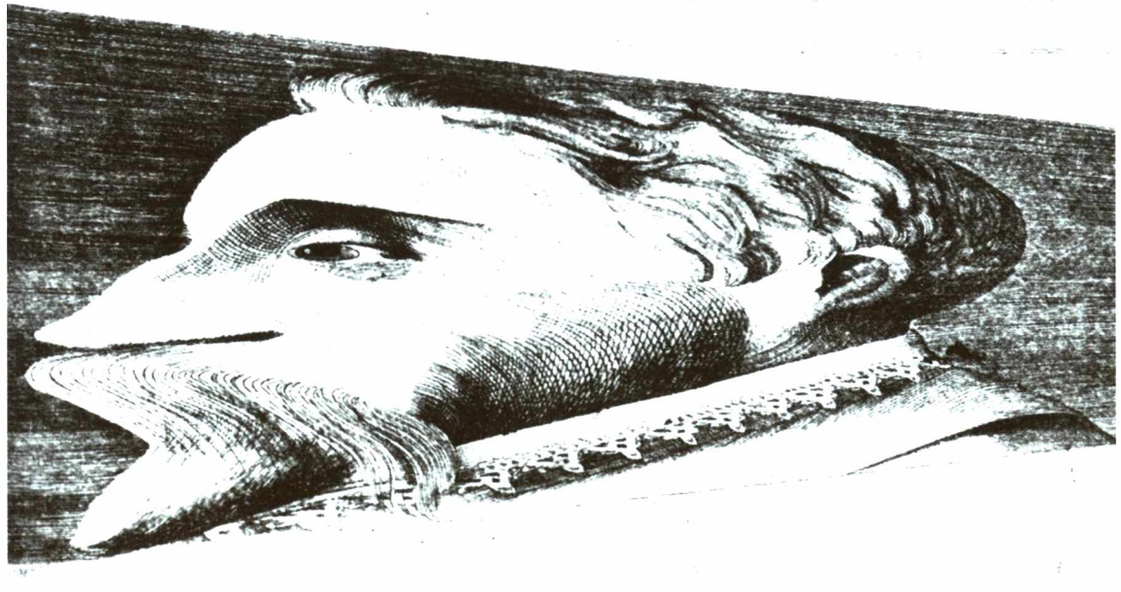
(18)

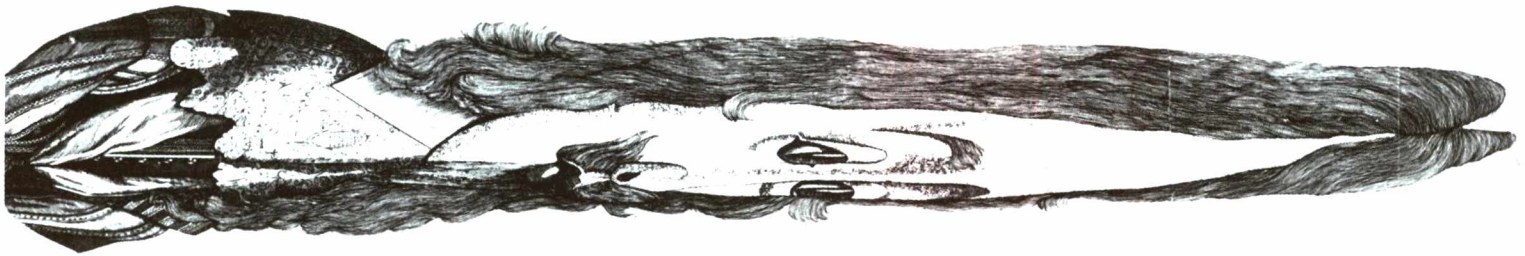


Komiška anamorfozė: *Mes trise*, Jacobo van
der Heydeno piešinys, 1629. Prancūzijos
nacionalinė biblioteka, Paryžius.

Anamorfinis Bavarijos hercogo,
Kelno kurfiursto Ernesto portretas,
J. Stommel graviūra, 1598.

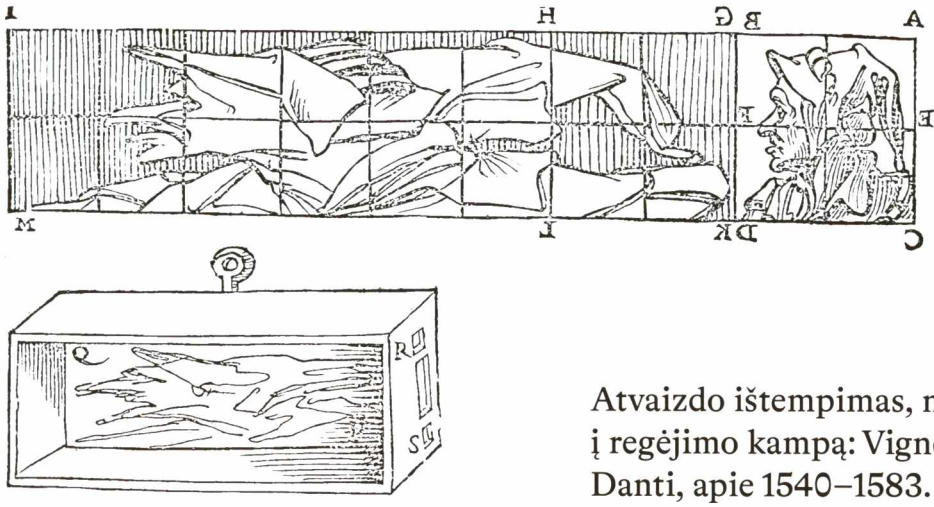
(19)





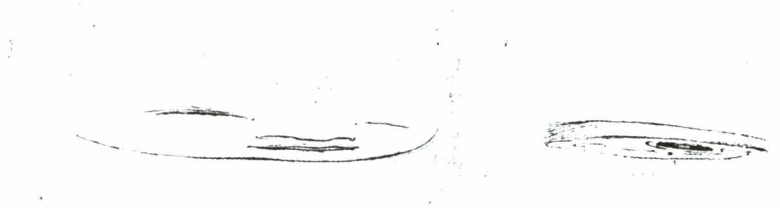
Slaptas Karolio I portretas, po 1649.
Anthony d'Offay kolekcija, Londonas.

(21)



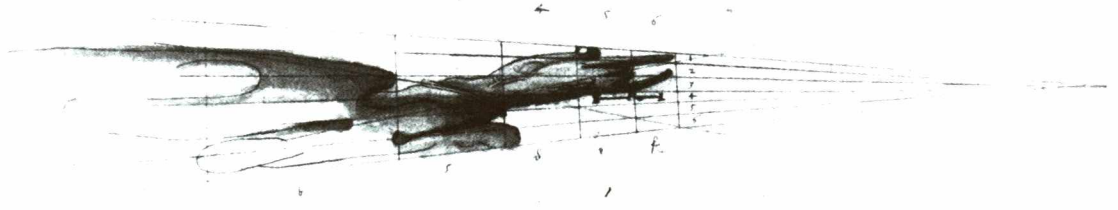
Atvaizdo ištempimas, neatsižvelgiant į regėjimo kampą: Vignola ir Egnatio Danti, apie 1540–1583.

(22)

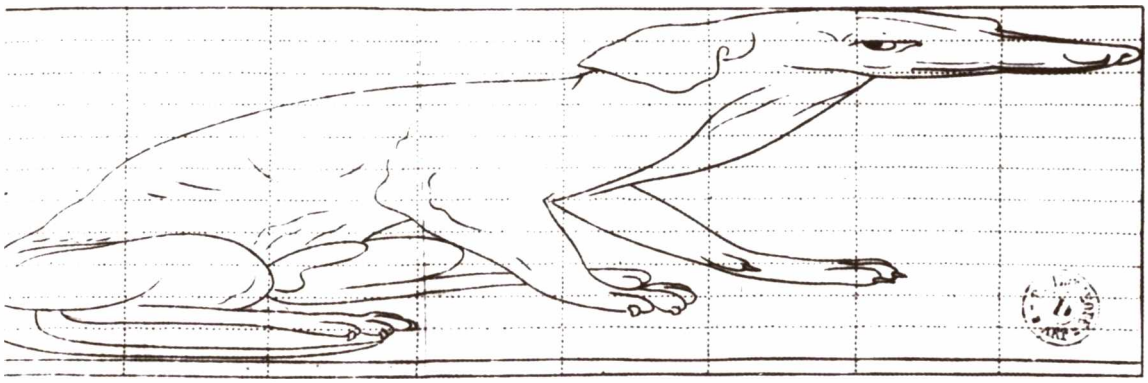


Ankstyviausias anamorfozės pavyzdys: *Codex Atlanticus*, Leonardo da Vinci, 1483–1518. Ambrozijaus biblioteka, Milanas.

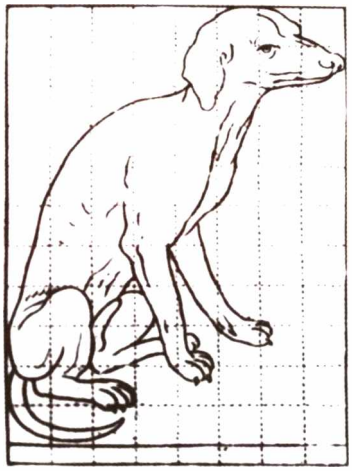
(23)



Anamorfinė meistro H. R. schema, apie 1540. Erlangeno universiteto biblioteka, Niurnbergas.



(24)



Anamorfinė schema:
Samuel Marolois,
1614, Haga.

(25)

Anamorfinė schema:
Mario Bettini, 1642,
Bolonija.

išgraviruotų Dürerio mokinio tame pačiame mieste beveik tuo pačiu metu, vos prieš kelerius metus.

Vėliau klasikine tapsianti formulė yra žymiai ankstyvesnė nei visa, ką ilgą laiką atrasdavome to meto meninėje aplinkoje prieinamuose veikaluose. Nėra abejonių, kad ankstyvuoju laikotarpiu geri patarimai būdavo akylai saugomi. Tikslūs geometriniai metodai kaip visuma pasirodė tik XVII amžiuje, susiformavus antrajai grupei ir daugybei jos atšakų. Plėtra vyko palaipsniui.

Rudimentinė Vignola'os schema vis dar retkarčiais panaudojama: 1614 m. Nyderlanduose Samuel Marolois[65] ją pritaikė šuns atvaizdui, kurį ištempė į takso karikatūrą (24 pav.), o 1624 m. Italijoje Mario Bettini[66] dėžutėje su kiauryme pavaizdavo karūnuotą galvą iš priekio (25 pav.). Tuo tarpu visas regėjimo kampu pagrįstas ir taisykles geriausiai atitinkančias kombinacijas metodiškai nagrinėjo prancūzų mokslininkai.

65 S. Marolois, *Perspectives contenant la théorie et pratique d'icelle*, Haga, 1614, p. 280.

66 M. Bettini, *Apiaria universæ philosophiæ mathematicæ*, Bolonija, 1642, *Apiarium* V, p. 26.

Prancūzų perspektyvos meistrai: Salomon de Caus, Niceron, Maignan

XVII amžiuje vos du vyrai leidosi tyrinėti perspektyvos sritį: inžinierius ir architektas Salomon de Caus bei matematikas ir eruditas Jean-François Niceron. Salomon de Caus (1576–1626) gimė Djepo regione, tačiau aktyviai sukosi flamandų ir germanų rateliuose, kur anamorfozės buvo ypač madingos. Jis atsiduria Briuselyje, kur tarnauja Austrijos erchercogui Albertui II (1605–1610), po to nukeliauja į Angliją, kur dirba Velso princui Henriui priklausančiuose Ričmondo soduose ir Grinvičo rūmuose, galiausiai nuvyksta pas Palatino elektorių ir Bohemijos karalių Frydrichą V (1619). Paskutiniuosius gyvenimo metus praleidžia Prancūzijoje. Jis buvo įvairiapusės dvasios kosmopolitas. Rašė apie muziką[67] ir automatus[68], saulės laikrodžius[69] ir euklidines proporcijas[70]. Jo *Perspektyva* Londone išleista 1612, o Paryžiuje – 1624 m.[71] Autoriaus raštų visumoje esama vieno veikalo – skyriaus milžiniškame traktate apie pasaulio stebuklus, – kur toje pačioje plotmėje nagrinėjami garsų ir figūrų harmonija, regos mechanizmas bei hidraulinės mašinos. Autorius užčiuopia šių reiškinių poetiškumą, nors ir rašo techniškai sausai.

Mažesniųjų brolių ordino narys paryžietis Jean-François Niceron (1613–1646) (26 pav.) keliavo nedaug. Buvo nuvykęs tik iki Romos, kur 1635 ir 1642 m. prisijungė prie savo vienuolyno brolių mokslinių tyrinėjimų Švč. Trejybės bažnyčioje. Mirė labai jaunas, vos trisdešimt trejų, Provanso Ekse. Buvo susipažinęs su visais veikalais apie perspektyvą: viduramžių Viteliono ir Alhazeno darbais, klasikinei serijai priklausančių Al-

67 S. de Caus, *Institution harmonique*, Frankfurtas prie Maino, 1615.

68 S. de Caus, *Les Raisons des forces mouvantes*, Frankfurtas prie Maino, 1615.

69 S. de Caus, *Horloges solaires*, Paryžius, 1624.

70 S. de Caus, *Les Proportions tirées du premier livre d'Euclide*, Paryžius, 1624.

71 S. de Caus, *La Perspective avec la raison des ombres et miroirs*, Londonas, 1612 ir Paryžius, 1624.

berti (1453), Viatoro (1505), Dürerio (1525), Serlio (1545), Barbaro (1559), Du Cerceau (1576), Danti bei Vignola'os (1583) ir Sirigatti (1596) raštais, taip pat tiesioginių savo pirmtakų Salomono de Caus (1612) ir Marolois (1628) kūriniais bei savo amžininkų Ferdinando di Diano (Polienus) (1628), Vaulezard'o (1630) ir Desargues'o (1636) darbais. Pirmasis *Įdomiosios perspektyvos* leidimas pasirodė 1638 m.[72] Po jo sekė 1646 m., po autoriaus mirties, išleista kur kas labiau išplėtota lotyniška veikalo versija *Thaumaturgus opticus*[73], padėjusi pamatą vėlesnėms autoriaus darbų publikacijoms prancūzų kalba 1652 ir 1663 m.[74] Tai mokslinis darbas, kuriame apie mokslo vystymąsi kalbama tarsi sekant pasaką. Pilname veikalo pavadinime,

> *kur greta trumpo paprastosios perspektyvos pristatymo ir bendrojo metodo aprašymo, pasitelkus penkis taisyklingus kūnus, praktiškai parodoma, kaip gaminti ir konstruoti deformuotas figūras, į kurias žiūrint iš tinkamo taško, jos atrodo esančios taisyklingų proporcijų,*

sugretinamos dvi sritys: *Įdomioji perspektyva, arba dirbtinė stebuklingų efektų magija*. Čia cituojami ir magai: Pererius, Bulengerus, Torreblanca... O šios magijos poveikis apibūdinamas kaip „gražiausi ir įstabiausi dalykai, kokius gali sukurti menas ir žmogaus veikla". Šiame kontekste Niceron pamini automatus, taip neabejotinai tęsdamas Kornelijaus Agrippos tradiciją[75]: Posidonijaus sferą, demonstruojančią periodišką planetų judėjimą, Archito medinį skraidantį balandį, Dedalo automatą ir

> *Alberto Didžiojo sukurtą bronzinę galvą, kuri atrodė taip, tarytum natūraliai judėtų, bei įstabius mokytojo Boecijaus kūrinius, kuriuose žalvario žalčiai šnypščia, o žalvario paukščiai pragysta...*

Traktuota kaip tiksliai atkurianti mašina, perspektyva ir paslaptingas jos veikimas, gebantis priartinti ir nutolinti,

72 J.-F. Niceron, *La Perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paryžius, 1638.

73 J.-F. Niceron, *Thaumaturgus opticus, seu Admiranda optices per radium directum, catoptrices per redium reflectum*, Paryžius, 1646.

74 J.-F. Niceron, *La Perspective curieuse...*, Paryžius, 1652 ir 1663.

75 H. C. Agrippa, *De occulta philosophia*, II knyga, I skyrius, paminėta G. Rodis-Lewis, *op. cit.*, p. 464, 20 išnaša.

išjudinti ir įkvėpti gyvybę iliuzinėms visatos formoms, priklauso tai pačiai stebuklų sričiai. Niceron atkakliai teigia šį perspektyvos ir stebuklų ryšį:

> *Tad jei šie autoriai stebuklinguosius kūrinius – automatus – ir begalę kitų, aprašytų pasakojimuose, priskiria dirbtinės Magijos galiai ir veikimui, galime drąsiai teigti, kad tas pats galioja ir perspektyvos poveikiui, kuris yra ne ką mažiau vertintinas ir įstabus. Filonas Judėjas knygoje* De Specialibus legibus *būtent taip ir rašo, kad tikroji magija, ar mokslų tobulumas, slypi perspektyvoje, kurios dėka pažįstame ir tobuliausiai skiriame gražiuosius gamtos bei meno kūrinius, ir kurią visais laikais vertino ne tik paprasta liaudis, bet ir galingiausi pasaulio monarchai.*

Salomon de Caus užsiėmė tai *Judančių jėgų priežastimi* (automatais), tai perspektyva, kurią laikė priklausančia tai pačiai kategorijai, kaip ir automatai, tuo tarpu Niceron savo tekstus grindžia filosofiniu ir istoriniu samprotavimu.

Salomon de Caus aprašymui, kaip sukurti

> *tokį rakursą, kad jis atrodytų nenatūraliai ir neįprastai, tačiau pažvelgus iš tinkamo taško pasirodytų kaip daiktas natūraliu rakursu*[76],

paskiria tris skyrius. Niceron – visą antrąją knygą,

> *kurioje surašyti būdai, kaip iš tiesaus žiūros taško konstruoti įvairias figūras, kurios iš kitų taškų atrodytų deformuotos ir beprasmės, o stebimos iš reikiamo taško atrodytų proporcingos.*

76 S. de Caus, *La Perspective...*, XXVII-XXIX sk.

Trečiojoje ir ketvirtojoje knygose rašoma apie katoptrines anamorfozes ir dioptrines kombinacijas. Beprasmių, ekstravagantiškų ir deformuotų formų mechanizmas čia aprašomas kaip tikslusis mokslas. Skirtingai nei Vignola, Barbaro ar tam tikru mastu ir Lomazzo, kurie aprašinėjo empirines priemones, šiuo atveju kalbama apie mokslą, paremtą regimųjų spindulių geometrija ir tiksliais skaičiavimais.

Trumpai prisiminkime, kokias priemones dažniausiai pasitelkdavo menininkai, norėdami sustyguoti savo paveikslus pagal normalią perspektyvą. Pirmiausia akių lygyje nubrėžiama horizonto linija. Ant jos pažymimi du taškai: viduryje – pagrindinis taškas, į kurį sueina visos paralelinės į gylį besidriekiančios tiesės; kompozicijos priekyje, toje pačioje horizontalėje (H) ir tokiu pat atstumu nuo pagrindinio sueigos taško (P), kaip ir akys – atstumo taškas (D), į kurį sueina įstrižainės. Baigtiniam įspūdžiui pasiekti reikalinga, jog stebėtojas atsistotų tam tikrame taške (27 pav.).

Gilumoje nusidriekusi erdvė suskirstyta plokštėmis, kurių langelių tarpusavio atstumai varijuoja priklausomai nuo dviejų susikertančių tiesių pluoštų. Erdvė konstruojama šachmatiniu principu, sueinant į trapeciją, tad belieka išdėlioti figūras, atsižvelgiant į mažėjančius langelių išmatavimus. Ši schema, Italijoje dažnai vadinama *costruzione legittima*[77], siekia dar Alberti (1435), Leonardo (1492, Prancūzijos instituto biblioteka) ir Viatoro (1505)[78] laikus. Ji įtraukiama į antrąją Vignola'os taisyklę ir dėstoma daugumoje menininkų vadovėlių. Ši schema atitinka suvokimo tikrovę, o taip pat įvairiomis aplinkybėmis naudojama kaip atkūrimo priemonė. Apversta ir išilginta, ji taipogi sudaro deformacijos pagrindą tais atvejais, kai siekiama optiškai ištiesinti.

Šis išdėstymas gali veikti abiem kryptimis. Jei toje perspektyvoje kvadratas atrodo kaip trapecija, tai

77 Apie *costruzione legittima* žr. W. H. Ivins, *op. cit.*; R. Klein, „Pomponius Gauricus on Perspective", *The Art Bulletin*, XLIII, 1961, p. 219; A. Parronchi, „Il punctum dolens della „costruzione legittima", *Paragone*, 145, 1962, p. 52–72 ir „La costuzione legittima è uguale alla costruzione con punti di distanza", *Rinascimento*, 15, 1964, p. 35–40; T. K. Kitao, *op. cit.*, p. 177; C. Grayson, „L.-B. Alberti's costruzione legittima", *Italian Studies*, 19, 1964, p. 14–28; S. Y. Edgerton, *op. cit.*

78 Viator (Jean Pélérin), *De artificiali perspectiva*, Tulis, 1505, p. 9.

trapecija pasirodytų kaip kvadratas: stebėjimo tašką nustačius virš pagrindinio sueigos taško (tokiame aukštyje, kuris atitinka nustatytą atstumo tašką), jį tokiu būdu įtvirtinant paveiksle, pasiekiamas priešingas rezultatas. Tie patys susiaurinimai ištaiso formas ir jas priartina, užuot nutolinę ir keitę jų išvaizdą – visai kaip atbulai žiūrint filmą. Tokia perspektyva yra atbula.

Vos atradus šį mechanizmą, pradėta ieškoti, kaip sustiprinti jo poveikį. Nutolinus pagrindinį tašką ir sykiu priartinus atstumo tašką, langeliai smarkiai ištįsta bei staigiai susikryžiuoja – taip proporcijos išdidinamos iki absurdo. Langelių seka tampa tokia kontrastinga, kad pasidaro nebeįmanoma palyginti jų išmatavimų, tačiau kvadratėliai tuoj pat atsistato, jei tik į juos pažvelgiama iš apversto žiūros taško.

Pradžioje šis metodas taikytas tvirtinant normalias perspektyvas ir lyginant jas su jų priešingybe. Tačiau ilgainiui šio metodo taikymas pasiekė kraštutinę ribą. Visai kaip žaidžiant su automatu, imta eksperimentuoti su figūromis, kurios keliaudamos erdve išsiplečia ir lyg niekur nieko grįžta į pradinį pavidalą, ir taip prieita prie nepriklausomų, savaime vertingų sistemų.

Praktikoje linijų tinklelis varijuoja nuo paprasto iki sudėtingo. Salomon de Caus linijinę schemą komponuoja tiesiogiai, vadovaudamasis pirmąja Vignola'os taisykle: pasitelkdamas projekcinius spindulius ir jų susikirtimą su „skiriamąja linija" – statmenai priešais objektą išvesta įsivaizduojama linija – bei išlaikydamas tokį pat atstumą ir kampus, kaip ir išilgintos *costruzzione legittima* atveju (II taisyklė), kai kada pritaikomu autoriaus. Tuo tarpu Niceron, aprašęs automatinį Barbaro metodą, remiasi tik šiuo principu, savo geometrijoje paprastai brėždamas vienintelę įstrižainę, kurios visiškai pakanka sudalyti visus langelius (28 pav.). Už šią schemą

galime būti dėkingi menininkui iš Niurnbergo (meistrui H. R.), gyvenusiam lygiai šimtmečiu anksčiau. Netrukus brėžinys pritaikomas visuotinai. 1649 m. jį perima tėvas Du Breuil[79] (29 pav.).

Iliustracijose (30–31 pav.) deformuotų XVI a. portretų tradiciją įamžinančios galvos ypač dažnos, tačiau taip pat galime išvysti personažų ir daiktų: de Causo darbuose – kaukę laikantį aktorių (32 pav.), Nicerono – kėdę (33 pav.), kuri, ją ištempus sudėtingo tinklelio schemoje, virsta suoleliu, primenančiu šv. Antano Paduviečio suolelį.

Pailgiems paveikslams išrandamos specialios konstrukcijos. Naujajame komponavime anamorfozė derinama su kūgiu, tam tikru būdu apverčiant pozicijas: tiesi kompozicija ir įkypa žiūra pakeičiamos piešiniu, kuris tiesiai žvelgiančios akies atžvilgiu užfiksuojamas įstrižu kampu. Niceron pateikia visus įmanomus derinius[80]. Figūros gali būti išdėstomos kūgio viduje arba išorėje, o kūgis kartu su apvaliame rėme atkurtu paveikslu gali atrodyti išgaubtas arba įdubęs ašies atžvilgiu. Šiuos išilginimus galima apskaičiuoti geometriškai, klasikinę linijinę schemą pritaikant ant popieriaus perkeltam apskritimo ketvirtadaliui, kuris vėliau susukamas į ragelį (34 pav.). Deformacijos skaičiavimus galima atlikti ir „skaičių pagalba“ – trigonometriniu skaičiavimu. Šiam tikslui pasitelkiamos ir keturkampės, penkiakampės ar šešiakampės piramidės. Optiniam efektui sukurti gaminami keisčiausi objektai. Nicerono raštuose piramidės remiasi į sieną, į kurią duria tarsi milžiniški vinys. Tėvo Du Breuil tekstuose[81] kūgiai ir piramidės svyra nuo lubų, taip pat išdėliojami ant žemės ir stalų. Žaisliukais užgriozdinamos menės – pačios tikriausios kūginių perspektyvų saugyklos (35 pav.).

Plokščių paviršių „įdomiosios perspektyvos“ taikomos ne tik graviūrose ar molbertiniuose paveiksluose. Anot Lomazzo aprašymo, jos ypatingai dažnai naudojamos sienų dekoravimui „galerijose ar miegamuosiuose“ (S. de Caus). Kuo didesnis piešinys, tuo įtaigesnis

79 Le P. Du Breuil, *Le Perspective pratique*, III, Paryžius, 1649, p. 109 ir toliau.

80 J.-F. Niceron, *op. cit.*, 1638 leid., p. 56.

81 Le P. du Breuil, *op. cit.*, III, p. 12.

ir galingesnis jo sukeliamas efektas. Tokiu būdu kai kurios kompozicijos įgyja milžiniškus išmatavimus. Niceron skiria tris kompozicijų tipus pagal jų santykį su subjektu ir jo vieta: „optinė kompozicija“ – kai plati menė ar galerija horizontaliai apžvelgiama visu ilgiu; „anoptinė kompozicija“ – kai žvelgiama vertikaliai aukštyn į aukštai esančią sienos dalį; ir „katoptrinė kompozicija“ – kai žvelgiama žemyn, pavyzdžiui, pro pravirą langą virš specialiai nutapyto paveikslo. Iš Coelius Rhodiginus[82] pasiskolintos sąvokos įvedamos į pailgų paveikslų klasifikaciją – taip patikslinama monumentalioji programa. Tėvo Du Breuil *Praktinė perspektyva* iliustruoja, kaip šie komponavimo būdai buvo suprantami (36 pav.). Čia regime du kambarius, pilnus deformuotų figūrų. Milžiniškos, keistai į aukštį ištįsusios galvos ant vidinių pertvarų, grindų, lubų ir net stalo. Graviūros su pradurtomis skylutėmis, pro kurias žvelgia vyriškiai, prieš kai kurias kompozicijas išdėliotos visai kaip Vignola'os akelės. Komentare teigiama, kad piešiniai gali būti nutapyti arba inkrustuoti. Tarsi vaiduoklių kambaryje, kur iš pakampių išnyra veidai, pradingstantys mums vos pajudėjus iš vietos.

Niceron šiais dirbiniais siūlo dekoruoti ir olas:

> *kadangi ten dirbantieji iš kriauklelių paprastai kuria kaukes, pabaisų skulptūras, satyrus ir kitas groteskiškas figūras, kliaudamiesi jų spalva ir natūralia forma, geriausiai tinkančia skirtingiems dalykams atvaizduoti. Kartais jie tokiu pat principu – inkrustuodami ar dekoruodami kriauklelėmis – sukuria deformuotas, neaiškias figūras, kurios nevaizduoja nieko aiškaus, o akiai dar maloniau tai, kad šiuose kūriniuose vien tik rustikos dėka matyti tobuli vaizdai ir aiškūs paveikslai.*

82 Ludovico Ricchieri (Coelius Rhodiginus), *Lectionum antiquarum libri XVI*, Bazelis, 1517, p. 549.

Kūgiai ir piramidės, kuriuos galima iškelti „tarsi kertinius mūsų bažnyčių skliautus“, ypač rekomenduojami šiam grotų dekoravimo menui[83].

Ar anamorfinės keistenybės buvo nors kartą pritaikytos svarbiems statiniams? Niceron mini ir aprašo keletą pavydžių, iš kurių išlikę du. 1638 m. leidime jis rašo tik apie vieną kūrinį. Kiti pridedami vėliau (1646). Pirmasis – tai

> *paveikslas, nutapytas Švenčiausiosios Trejybės bažnyčioje ant Pincio kalno Romoje mūsų (Mažesniųjų brolių) vienuolyno lėšomis. Jame vaizduojamas Nuėmimas nuo Kryžiaus, o Kristus pasuktas taip, kad, žiūrint iš kairės pusės, regisi atsigulęs ir pasisukęs skersai, o jo dešinė pėda atrodo išsikišusi kairėn, tačiau pažvelgus iš dešinės pusės, Kristaus kūnas atrodo beveik visiškai tiesus, žymiai labiau atitinkantis rakursą, o jo pėda, prieš tai atrodžiusi pasukta į kairę, dabar atrodo nukreipta dešinėn. Šiuo efektu galime įsitikinti ir mūsų Bažnyčioje Karališkojoje aikštėje, mat didžiajame altoriuje turime gana neblogą šio paveikslo kopiją.*

Originalo autorystė priklauso Danieliui Ricciarelliui iš Volteros – artimam Michelangelo aplinkos žmogui, kuris toje pačioje bažnyčioje XVI amžiaus viduryje nutapė *Švč. Mergelės Marijos Ėmimo į dangų* paveikslą, kuriame „vietoje dvylikos apaštalų pavaizdavo gabiausius savo amžiaus dailininkus“. Roveros koplyčioje vis dar tebekabančiame paveiksle viename iš personažų galime atpažinti ir Michelangelo bruožus. Tuo tarpu didžioji freska, kuri puošė erdvę virš didžiojo altoriaus, ir kurios kopiją turėjo Paryžiaus vienuolynas, išgyvenusi keletą restauravimų ir perkėlimą ant drobės Napoleono laikais, 1855 m. buvo pargabenta į šoninę koplyčią. Vasari[84] šiuos rakursus įvardija kaip „reto sudėtingumo ir grožio“. Persipynę ir į visas puses besisūpuojantys

83 J.-F. Niceron, *op. cit.*, 1638, p. 70 ir 72.

84 Žr. G. Vasari, *Vie des peintres, sculpteurs et architectes*, Paryžius, 1842, p. 251.

kūnai išsprogdina šį paveikslą tikru barokiniu siautuliu (37 pav.). Tačiau Mažesniųjų brolių vienuolį prabloškę optiniai efektai veikiausiai buvo apskaičiuoti. Vis dėlto, tai dar nėra tikra anamorfozė.

Pagal tikslius principus sukurtos kompozicijos pasirodo tik antrame Nicerono veikalo leidime – *Thaumaturgus opticus*. Šiose kompozicijose vaizduojamas Apokalipsę rašantis evangelistas Jonas ir šventasis Pranciškus Paulietis (1416–1507), Mažesniųjų brolių ordino ir Pincio bažnyčios įkūrėjas, kanonizuotas 1519 m. Jis buvo Liudviko XI bičiulis, ir karalius prieš mirdamas jį pasikvietė į Plessis-lez-Tours pilį. Pirmasis paveikslas dviem bandymais nutapytas paties veikalo autoriaus – Romoje ir vėliau Paryžiuje[85]. Antrasis paveikslas, nutapytas tėvo Emmanuelio Maignano, liko nepaliestas Romos vienuolyne, kol paryžietis jo likimo brolis išgyveno anamorfozę, tačiau prapuolė 1798 metais, prancūzų kareiviams užėmus ir nusiaubus vienuolyną[86]. Paryžiuje būta ir kitos freskos, kurią buvo galima įžiūrėti dar XVIII amžiuje. Dézallier iš Argenvilio (1749)[87] rašo apie du optinius tėvo Nicerono kūrinius, kurių „vienas vaizduoja susimąsčiusią Magdalietę Sainte-Baume kalnuose, o kitas – erelį apsižergusį šv. evangelistą Joną Patmos saloje“, ir kurie buvo įkurdinti aukštesniosiose Mažesniųjų brolių ordino vienuolyno galerijose Karališkojoje aikštėje (dabartinėje Vosges aikštėje). Juos finansavo Maria Medici, o nutapė François Mansart. Aprašydamas šiuos paveikslus, Thiery (1787)[88] pabrėžia jų efekto išskirtinumą:

> *Prisiartinus prie šių optikos stebuklų, pagrindinė tema išnyksta ir matyti tik peizažas...*

85 J.-F. Niceron, *op. cit.*, 1663 leid., p. 125 ir toliau.

86 F. Titi (*Descrizione delle pitture, sculture et architetture*, Roma, 1763, p. 380) abi freskas Švč. Trejybės bažnyčioje priskiria Nicerono autorystei, mat Mažesniųjų brolių vienuolyne Paryžiuje jos nutapytos aukščiausiose vienuolyno pastato galerijose.

87 A. N. Dézalier iš Argenvilio, *Voyage pittoresque de Paris*, Paryžius, 1749, p. 167. Šios dvi freskos taip pat minimos ir Diderot *Enciklopedijoje*, I tomas, 1751, p. 405.

88 L. V. Thiery, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, Paryžius, 1787, I, p. 683.

Tarp dviejų prancūziškų Paolicci namų Romoje ir Paryžiuje būta tiesioginių ryšių ir juose plėtoti tie patys mokslai.

Niceron pamini Švč. Trejybės bažnyčios šventąjį Pranciškų Paulietį kaip juodai baltos anamorfozės pavyzdį:

> *Galimos ir freskų perspektyvos, kuriose nebūtų jokių spalvų, išskyrus juodą ir baltą, kaip, pavyzdžiui, minėtojo vienuolyno teologijos profesoriaus R. P. Maignano darbas...*

Tai – išilgai aukštesniosios vienuolyno galerijos nutapytas kartografinis peizažas, kuriame pavaizduota jūros įlanka, apsupta už medžių staiga atsiveriančios begalybės, kalnų ir tuščių plynių (38 pav.). Čia nutįsta ir susipina šviesa bei šešėliai. Jie srovena švelniomis pertvaromis, juos įrėminančiomis tarytum emalyje. Jacques'o Callot manierą primenančiu būdu šiose platybėse išsibarsčiusios mažytės figūrėlės: durys, senoji tvirtovė, bokštai, kupolai, bažnyčia, pilis, pavieniai namai. Keliautojai juda išilgai vingiuotų, iš pertvarų sudarytų kelių. Vietomis išryškėja laivai, o viduryje Mesinos sąsiaurio vandenimis keliauja savo apsiausto nešamas šventasis. Kalabrijos – atsiskyrėlio tėvynės – reljefe galima įžiūrėti įspaustus kryžių ir rožančių. Paveikslą įrėmina anamorfinė alyvmedžio šaka. Milžiniški ant gysloto kamieno sutūpę sraigė ir vabzdys įneša papildomo smagumo[89].

Atsistoję galerijos gale, išvystame iš už horizonto išnyrantį maldai suklupusį šv. Pranciškų Paulietį. Ryškumo piešiniui suteikia jį sudarančių kelių labirintas. Ant ilgos sienos (20 x 3,5 m) nutapyta kompozicija atlikta naudojant naują metodą. Geometrinis tinklelis būtų leidęs pasiekti patenkinamą rezultatą, tačiau reikšmingo veikalo apie saulės laikrodžius autorius Emmanuel Maignan siekė dar daugiau. Jis paveikslą sudėliojo materializuodamas iš akies sklindančius regimuosius

89 L. Salerno, *Chièsa e convento della Trinita dei Monti a Roma*, Bolonija, 1968, 30 ir 31 sk. Taip pat žr. E. Castelli, *Simboli e immagini, Studi di filosofia dell'Arte Sacra*, Roma, 1966, XXXIX ir XL sk. Apie stebuklingą šventojo kelionę per Mesinos sąsiaurį ant per bangas nutiesto apsiausto, žr. P. L. Giry, *La Vie de saint François de Paule*, 1681, p. 93 ir toliau.

spindulius taip, tarsi jie būtų gyvi, tad paveikslas išryškėja vos tik lankytojui pravėrus šonines galerijos duris. Maignano *Perspectiva horaria*, išleistoje Romoje 1648 m.[90], dvejais metais vėliau nei Nicerono *Thaumaturgus opticus*, pateikiami techniniai šio metodo aprašymai ir juos iliustruojanti graviūra (39 pav.).

Tai – mechaninė sistema, sudaryta iš specialaus kartuves primenančio prietaiso, statmenai pritvirtinto prie sienos tam tikru atstumu nuo stebėtojo. Ant horizontalios sijos DE slankiojančiu mazgu pritvirtinta poziciją galinti keisti FH gija, kurią vertikaliai išlaiko svareliai. „Brangakmenis“ įtaisytas taip, kad būtų įmanoma jį patraukti ir pritvirtinti norimame aukštyje. Dviejų vyrių prilaikoma plokštė LK, prie kurios tvirtinamas projektuosimas vaizdas, atremiama į „kartuvėms“ statmeną šaką. Galiausiai labai ilgos, nuo galerijos pradžios iki pabaigos besidriekiančios gijos NP galas pritvirtinamas akių lygyje priešais duris į patalpą. Štai ir visa instaliacija. Ji veikia trimis etapais: 1. Plokštė, ant kurios nupieštas atvaizdas, atlenkiama nuo gijos naudojantis tiksliai figūros atžvilgiu sureguliuotu brangakmeniu; 2. Plokštė atidaroma ir brangakmenis atsiduria ore tiksliai ten, kur nužymėjo paveikslą. Tai bus „orientyras“ akelei; 3. Regimasis spindulys nutiesiamas taip, kad pirma liestų brangakmenį, o po to atsitrenktų į sieną, tiksliai projektuodamas vaizdą. Kartojant šiuos veiksmus išilgai paveikslo, visa figūra perkeliama išilgintu pavidalu.

Štai koks įstabus instrumentas. Stebina tai, kad jame galime atpažinti Dürerio langelį (1525) (64 pav.)[91], taip pat matyti, kaip jis naudojamas: langelis skirtas deformuoti, o ne suvesti į perspektyvą. Visiškai tos pačios priemonės: rėmas be lazdelės su akele, plokštė, regos ir orientacinė gija – visa tai ištobulino Accolti (1625)[92], perėmęs senąją instaliaciją ir rėmo viduje sukryžiuotas

90 E. Maignan, *Perspectiva horaria, sive de Horographia gnomonica... libri quatuor*, Roma, 1648, p. 438 ir toliau. Galerija graviūroje nėra skliautuota. Pamatinė siena dekoruota iki mūsų dienų neišlikusiu peizažu, prailginusiu anamorfinį vaizdą. 1637 metais tėvas Maignan į vienuolyno lango rėmą įmontuoja saulės laikrodį. Vienuolyne būta įdomybių muziejaus, kur saugoti moksliniai instrumentai ir svarbi biblioteka.

91 A. Dürer, *Institutionem geometricarum libri quatuor*, Niurnbergas, 1525.

92 P. Accolti, *op. cit.*, p. 80.

gijas pakeitęs viena gija su vertikaliai judančiu „perlu“ (ar, tėvo Maignano žodžiais, „brangakmeniu“), tačiau prietaisas veikia priešingai, apversdamas proceso žingsnius. Dürerio piešinyje objektas pastatomas priešais langelį, tad jo kontūrai tik pro langelį perkeliami regimojo spindulio pagalba. Maignano atveju objektas padedamas ant langelio ir projektuojamas paviršiuje priešais rėmą. Vieną ankstyviausių mums žinomų perspektyvos priemonių su visomis detalėmis XVII amžiuje atkuria prancūzas Mažesniųjų brolių ordino vienuolis, kuris ir pats įvardija jį įkvėpusį prototipą.

Niceron aprašo tokiu pat išvirkščios perspektyvos metodu veikiantį florentiečių menininko L. Cigoli (1559–1613) aparatą, kurį sakosi aptikęs karaliaus patarėjo Hesselino įdomybių kabinete (Paryžiaus *Wunderkammer*) ir įvardija kaip „katalikišką ar universalų“. Pažymėtina, kad Galileo palaikė ryšius su šiuo dailininku ir 1612 m. netgi rašė jam laišką būtent išilginto paveikslo klausimu[93].

> *... į kurį žiūrint kampu iš tam tikro taško pasirodo pagal visas perspektyvos taisykles nupiešta žmogaus figūra, tačiau, žvelgiant į ją iš priekio, natūraliai ir paprastai išryškėja kiti piešiniai, nevaizduojantys nieko, išskyrus netvarkingą linijų ir spalvų maišalynę, iš kurios galima išskirti vingiuotų upių ir kelių vaizdus, dykus paplūdimius, debesis ar keisčiausias chimeras.*

Visai kaip fantasmagorijų kupina alegorinė poezija, kurioje vaizdiniai bei reikšmės liejasi ir keičiasi priklausomai nuo to, ar apie juos mąstoma tiesiogiai, ar perkeltine prasme. Laiške Galileo tuoj pat lygina:

> *Tas pat galioja ir paveikslams, nutapytiems visų pirma tam, kad į juos būtų žiūrima tam tikru rakursu – žvelgti į juos iš priekio yra nepriimtina, mat tuomet nematyti nieko, išskyrus gervių kojų, gandrų snapų ir kitų netaisyklingų figūrų painiavą. Visai kaip poetinėje*

93 E. Panofsky, *Galileus as a Critic of the Art*, La Haye, 1954, p. 13 ir Galilėjus, *Opera*, IX, p. 129. M. V.-David formalų anamorfozės dualumą palygino su simbolio struktūra, kai viena idėja išreiškiama per kitą. Žr. M. V.-David, *Le Débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVII et XVIIIe siècles*, Paryžius, 1965, žr. *I Priedą, Le Symbolisme des anamorphoses*, p. 141–142.

literatūroje – negerai, jei banali, iš pirmo žvilgsnio išskaitoma istorija užgožia alegoriją, kuri išryškėja ir yra numanoma netiesiogiai bei yra apsupta chimeriškų keistenybių ir perteklinių fantastinių įsivaizdavimų.

Toli gražu nebūdamas šių optinių nukrypimų diletantas, italų fizikas ir astronomas pasinaudoja jais tam, kad apibrėžtų poetų naudojamą mechanizmą.

Niceronui tokia panieka buvo tolima. Savo didžiosioms freskoms sukurti jis nesinaudojo Florencijoje sukonstruota mašina, nors ši ir buvo jam pasiekiama. Išlikdamas geometrinio mąstymo rėmuose, jis naudoja klasikinę drobę, *costruzione legittima*, ją papildydamas brolio iš to paties vienuolyno prietaisu: naudojant pagrindiniame taške F pritvirtintą giją, išilgai sienos šachmatų principu nupiešiamos horizontalios linijos, o pasitelkus kitą giją, besidriekiančią tiesiai iš žiūrėjimo taško (A), drobė vertikaliai suskirstoma langeliais – visa tai atitinka Maignano sistemą. Proceso metu modifikuojamos ir „kartuvės". Vietoj vienos paslankios gijos su brangakmeniu naudojamos kelios tinkleliu aukštyn išdėliotos ir svareliais pritvirtintos gijos, o tinklelyje nebelieka „orientyro". Ant sienos projektuojant šį kompozicinį pagrindą, dirbama kiekviename taške atskirai. Išgavus schemą belieka nupiešti atvaizdą, sekant išilginimus ir išdidinimus.

Būtent ši hibridinė priemonė, išgirta dar trumpame Lomazzo aprašyme, panaudota kuriant prie medžio sėdinčio evangelisto šv. Jono kompoziciją, kurios reprodukciją aptinkame *Thaumaturgus opticus* (40 pav.). Niceron pritaiko kompoziciją Paryžiaus vienuolyno išmatavimams: 104 pėdų ilgio ir 8 pėdų aukščio sienoje sukuriamas 54 pėdų dydžio šventojo atvaizdas. Per pusę perlenkto personažo silueto dydis – 1,8 x 18 m. Įeinant

į galeriją atvaizdas atrodo normalus, mat numatytas žiūros taškas yra prie įėjimo, tačiau, keliaujant išilgai koridoriaus, figūra ima tirpti. Pažvelgus iš arčiau matyti peizažas – visai kaip Maignano freskoje. Tačiau čia reikalą turime anaiptol ne su vienspalviu paveikslu. Mažesniųjų brolių ordino tėvas aiškina:

> *Laikiausi dailininkų papročio apvilkti Joną raudonu apsiaustu ir galop ant viršaus pripiešti įvairiausių augalų, giraičių, gėlių ir t.t., kuriuos stebėtojai gali atkurti ir išvysti stovėdami galerijoje ir žiūrėdami į piešinį iš priekio. Svarbiausia, kad tapytojas nepridėtų nieko, kas trukdytų šią perspektyvą išvysti šonu*[94].

Vienas po kito besimainantys vaizdai pasirodo ir išnyksta akiai judant patalpoje, kaip aprašė Barbaro ir graviūrose pavaizdavo Schön, ir sudaro didingą ansamblį, sukurtą pritaikius ištobulintas priemones.

Sistema kuria tokį pat įspūdį kaip ir besikeičiančios scenos bei dekoracijos baroko pasilinksminimuose ir spektakliuose. Jau minėtasis Hesselin – karaliaus patarėjas ir malonumų organizatorius, Nicerono įvardijamas kaip „vienas rečiausiai pasaulyje aptinkamų žmonių“ – garsėjo savo teatro pastatymais.

> *Jo namai buvo pilni retenybių: ten buvo galima išvysti gražiausių stiklų ir nuostabiausių veidrodžių, taip pat retų paveikslų ir kerinčių kūrinių su iškilimais bei reljefu, puikių ir gražių įvairiausių mokslų knygų. Galėtume tarti, kad čia būta tarsi visų Paryžiaus įdomybių kabinetų santraukos*[95].

Hesselino pilyje Esone apsilankiusi Švedijos karalienė Kristina buvo girdėjusi, kad jos šeimininkas „garsėja kaip ypatingas žmogus, vienas gabiausių ir galantiškiausių vyriškių Prancūzijoje“[96]. Karalienė vaikščiojo po pilį apkerėta: visa atrodė iliuziška, visa suposi ir keitėsi.

94 J.-F. Niceron, *op. cit.*, 1663 leid., p. 125.

95 *Ibid.*, p. 150.

96 Pokylis vyko praėjus dešimtmečiui po Nicerono mirties, 1656 m. rugsėjo 6 d., o jo aprašymas tais pačiais metais publikuotas dvaro baleto režisieriaus Ballard'o tekste *Relations de ce qui s'est passé à l'arrivée de la reine Christine de Suède à Essaune, en la maison de M. Hesselin*, Paryžius, 1656. Apie iliuzijos fantastinį aspektą ir jos filosofiją XVII a. Prancūzijoje žr. J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France, Circé et le Paon*, Paryžius, 1953.

Ištirpus sienoms, prieš akis išnirdavo milžiniškos menės, ant debesų keliaujantis ugnies miestas, Triumfo karieta,

> *visa eilė durų į kambarius, kurių pirmąjį saugo du iš pirmo žvilgsnio nupiešti ir netikri šveicarai,*

tačiau netrukus jie atsiskiria nuo sienos ir ima šokti... „Neįtikėtinai gili ola“, kuriai besitęsiant tolyn, išryškėja kita ola. Veikiant šiems pokyčiams ir optiniams žaidimams, nepastovus pasakiškas pasaulis pasirodo kaip nuolatinė anamorfozė. Tai – elegantiška šventė, kurios metu vienos vizijos įgauna kūnišką pavidalą ir susimaišo su kitomis, o šventųjų paveikslai toje pačioje plokštumoje transformuojasi į peizažus. Esono atvaizdai visiškai paremti pagreitintos ir simuliuojamos perspektyvos struktūromis, tačiau hipotezės, jog pasirodantys ir išnykstantys atvaizdai galėjo būti sukurti ir išilgintos perspektyvos pagalba, atmesti negalima.

Hesseliną su Niceronu siejo aistra keistenybėms ir retiems dalykams, o jo namus, kuriuose kaupė savo kolekcijas, Šv. Liudviko saloje apie 1640 m. pastatė Louis Le Vau, tad jie buvo netoli Mažesniųjų brolių vienuolyno. Vienuolis dažnai ten lankydavosi. Kaip įsitikinome, būtent ten jis aptiko Cigolio prietaisą ir pademonstravo „priešingą“ jo veikimą. Karaliaus patarėjui jis netgi dedikavo vieną savo knygų[97].

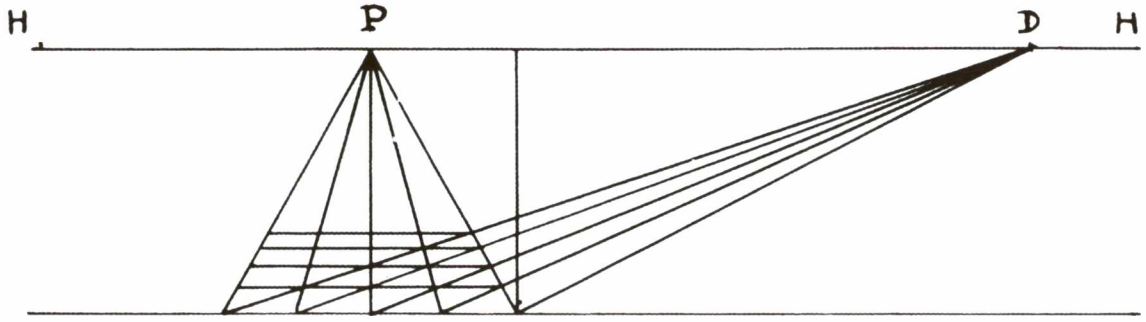
Susilenkusio ir siaubingai ištęsto personažo atvaizdą galime aptikti 1978 metais Antikvarų bienalėje[98] eksponuotame paveiksle. Paveiksle regime plačiai besidriekiantį kalnuotą peizažą, kuriame įsispaudžia fantastinis personažo šešėlis, o pirmame plane atsiduria medžiai ir gėlių bei žolelių kraštelis. Savo figūratyvinių elementų išdėstymu bei smarkiu išilginimu jis primena Mažesniųjų brolių ordino freskas, tik didesnių proporcijų.

97 J.-F. Niceron, *L'interprétation des chiffres*, Paryžius, 1641.

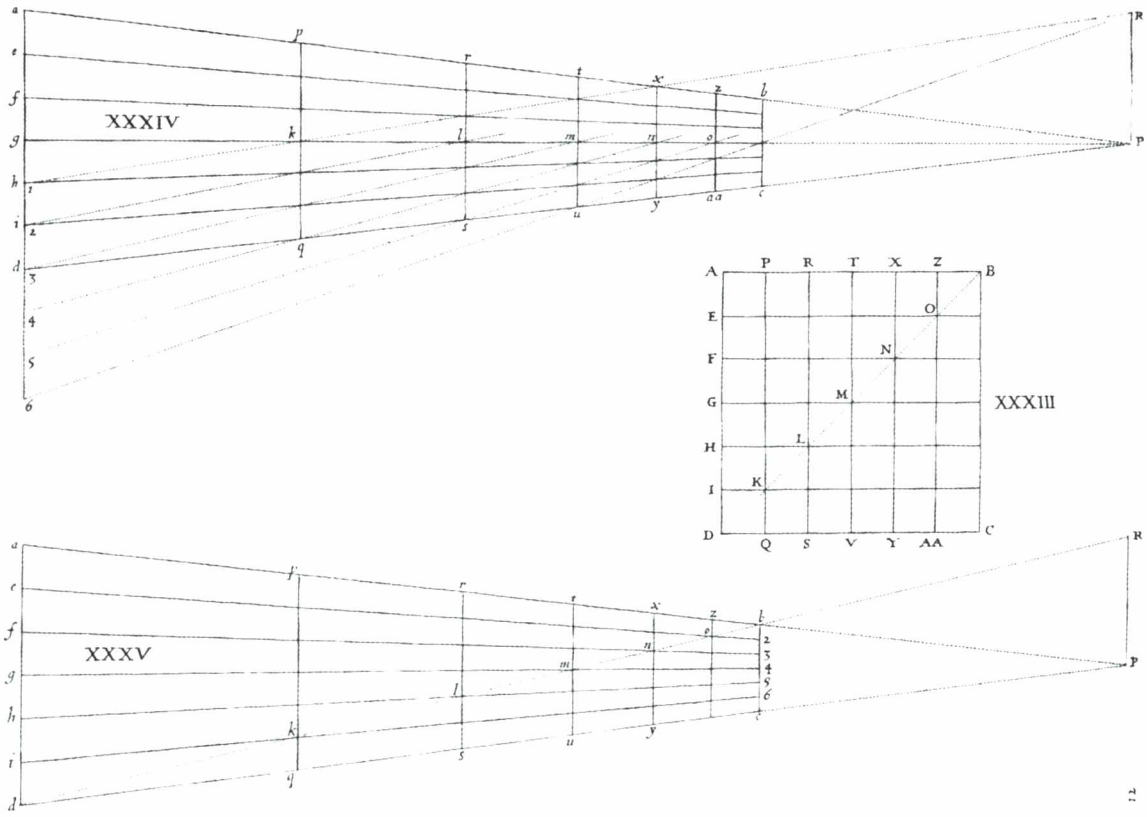
98 Fabius kolekcija Paryžiuje. Ant specialiai paruošto popieriaus nutapytas paveikslas šeimoje buvo perduodamas iš kartos į kartą. Senojoje rėmų meistro etiketėje įrašytas Adolphe'o Legoupy vardas.

(26)

Mažesniųjų brolių vienuolis Jean-François Niceron ir Švč. Trejybė tolumoje, portretą nutapė Michel Lasne 1642 m. Romoje. Pagal *Thaumaturgus opticus*, Paryžius, 1646.

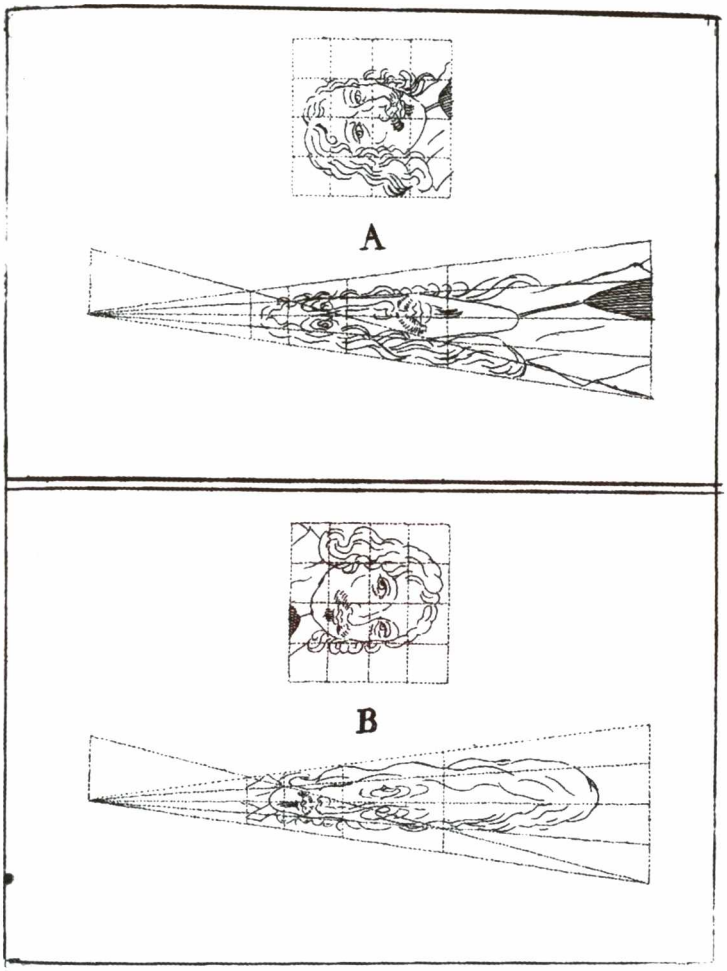


Costruzione legittima: pagal Leonardo da Vinci, Prancūzijos instituto biblioteka Paryžiuje, ms. A., Fol. 42. (27)



Anamorfinės Nicerono schemos, 1638. (28)

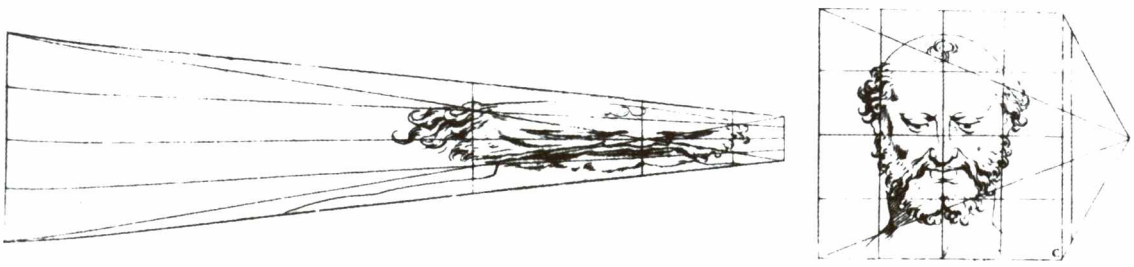
(29)

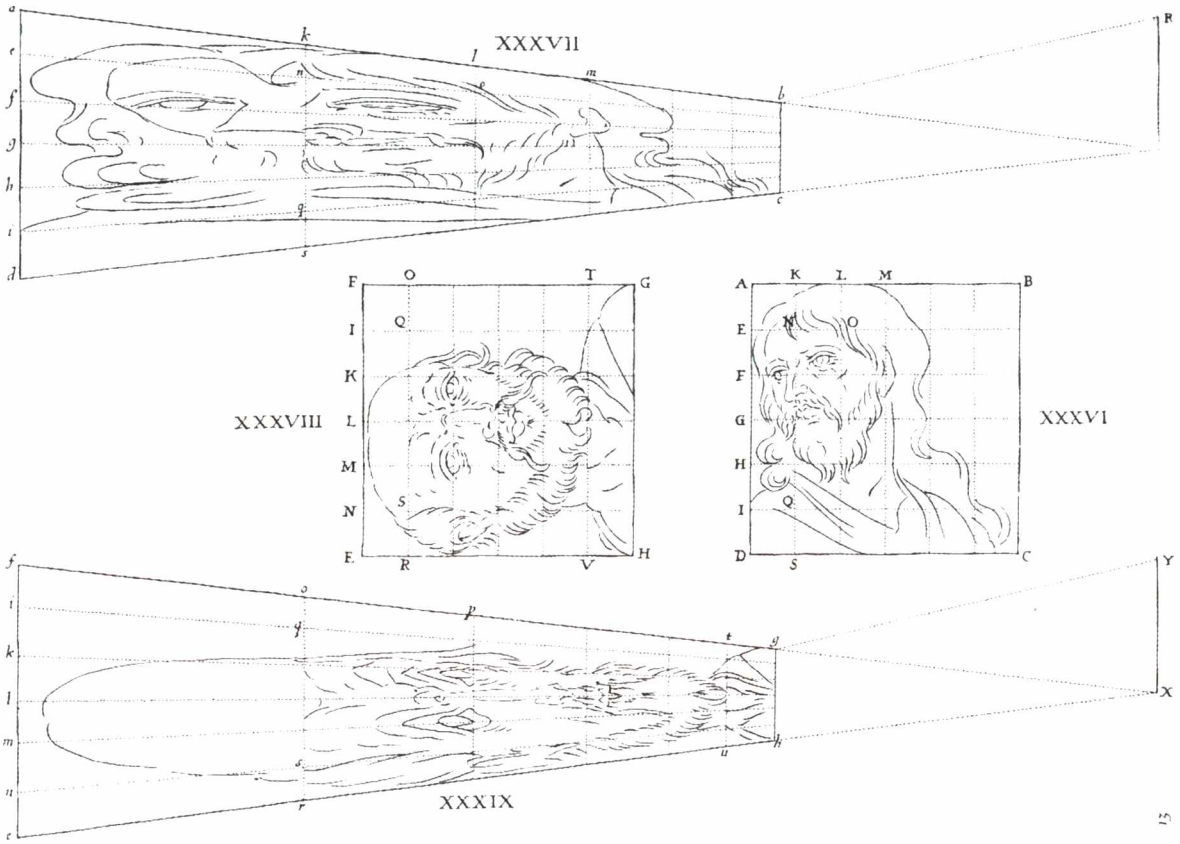


Anamorfinės Jean'o Du Breuil schemos,
vaizduojančios Liudviko XIII portretą, 1649.

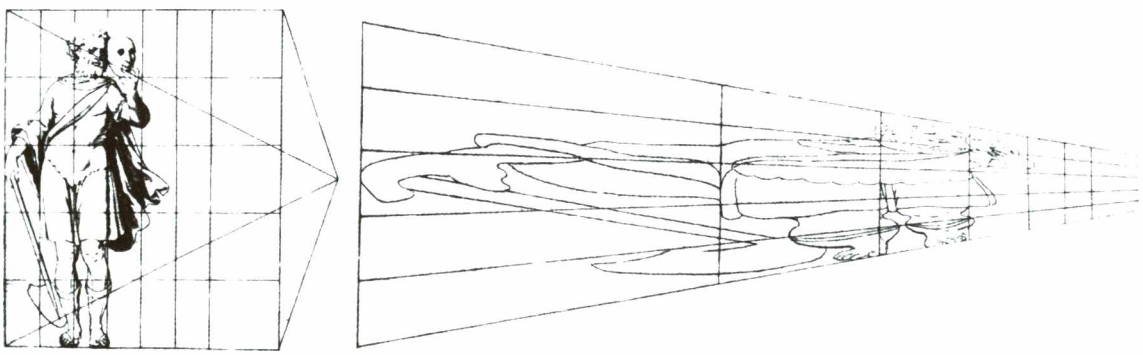
Salomon de Caus,
Galvos anamorfozė, 1612.

(30)



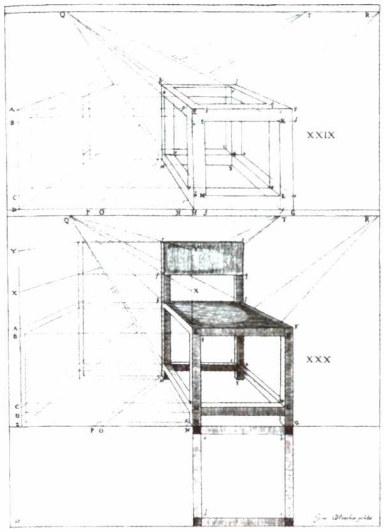


Jean-François Niceron,
Galvos anamorfozė, 1638. (31)

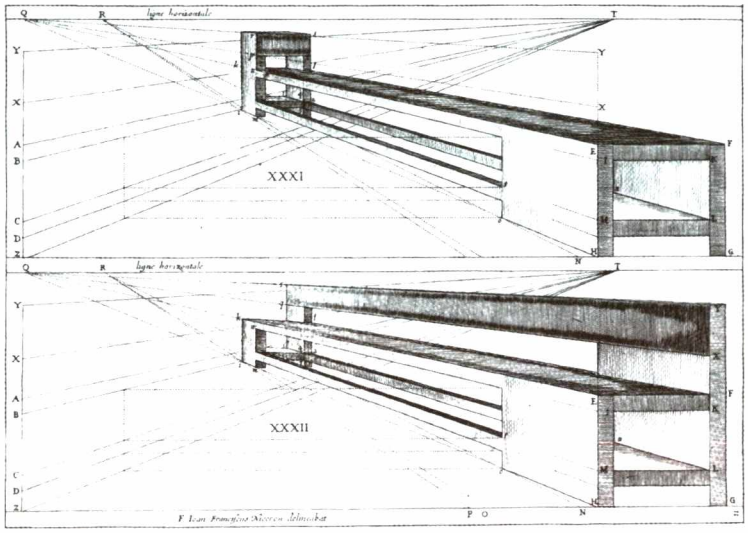


Salomon de Caus, *Kaukę laikančio aktoriaus anamorfozė*, 1612. (32)

(33A)

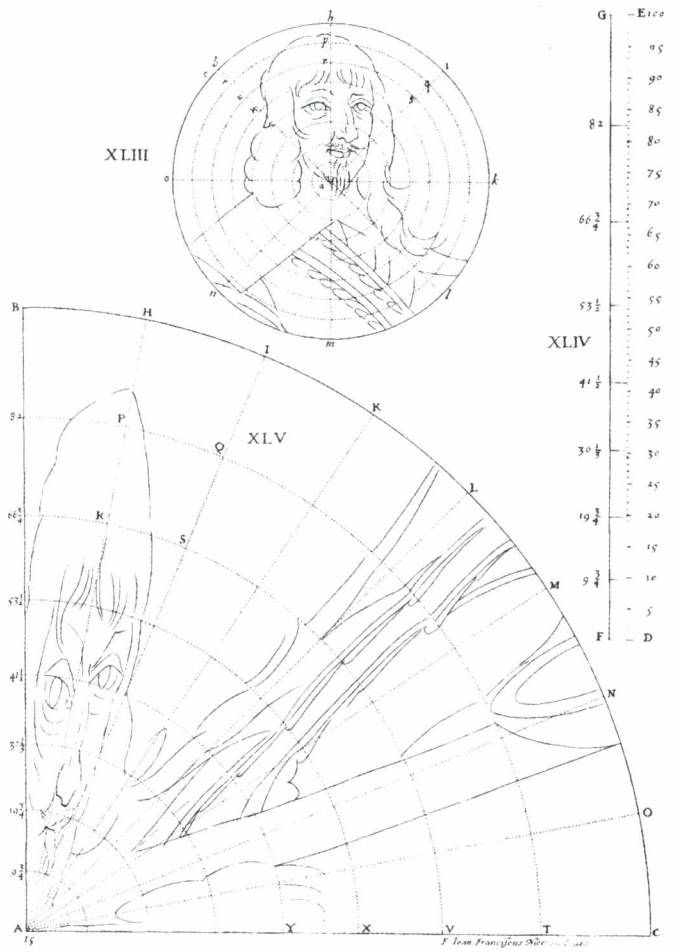


(33B)



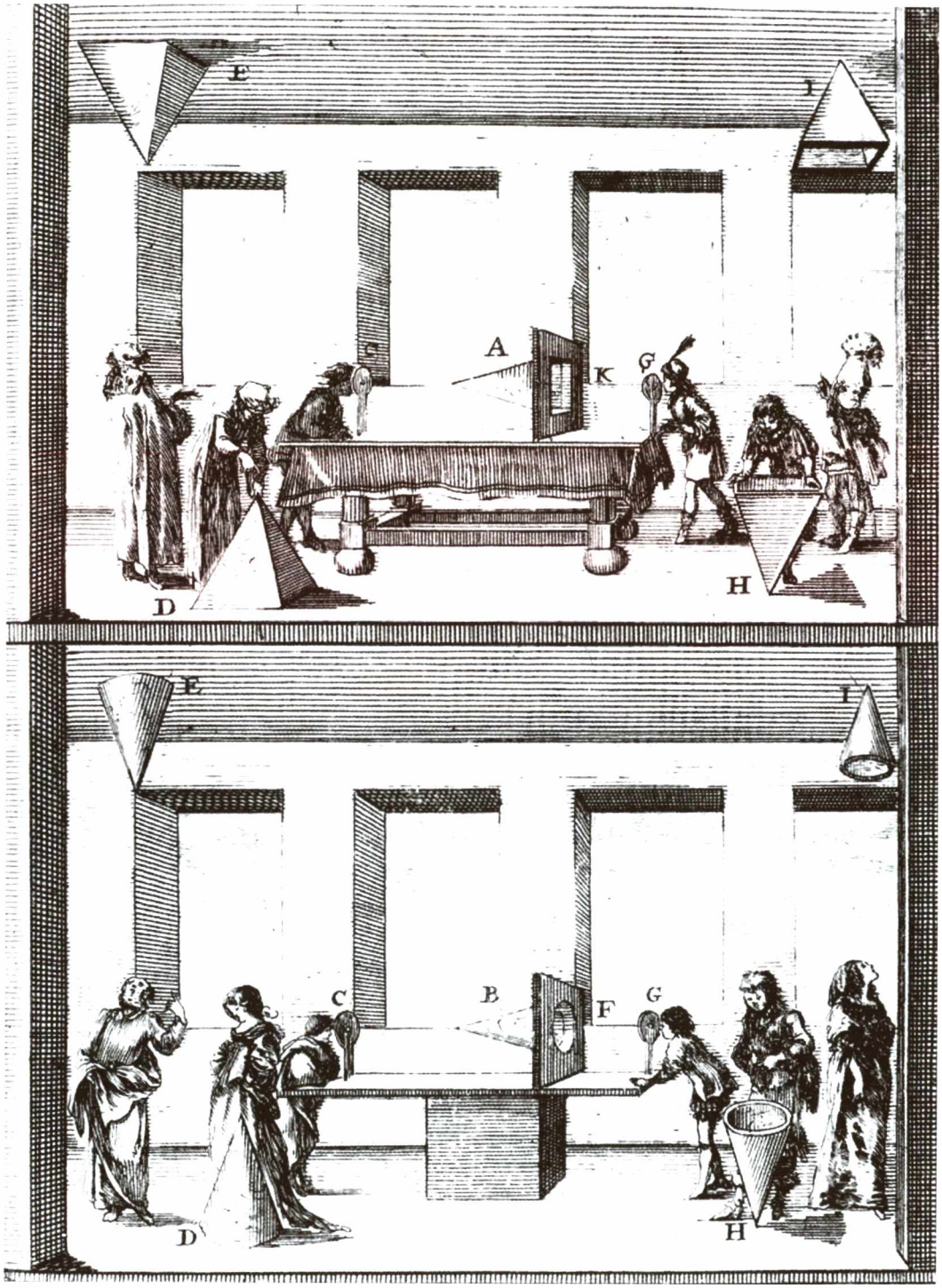
Jean-François Niceron,
Kėdės anamorfozė, 1638.

(34)

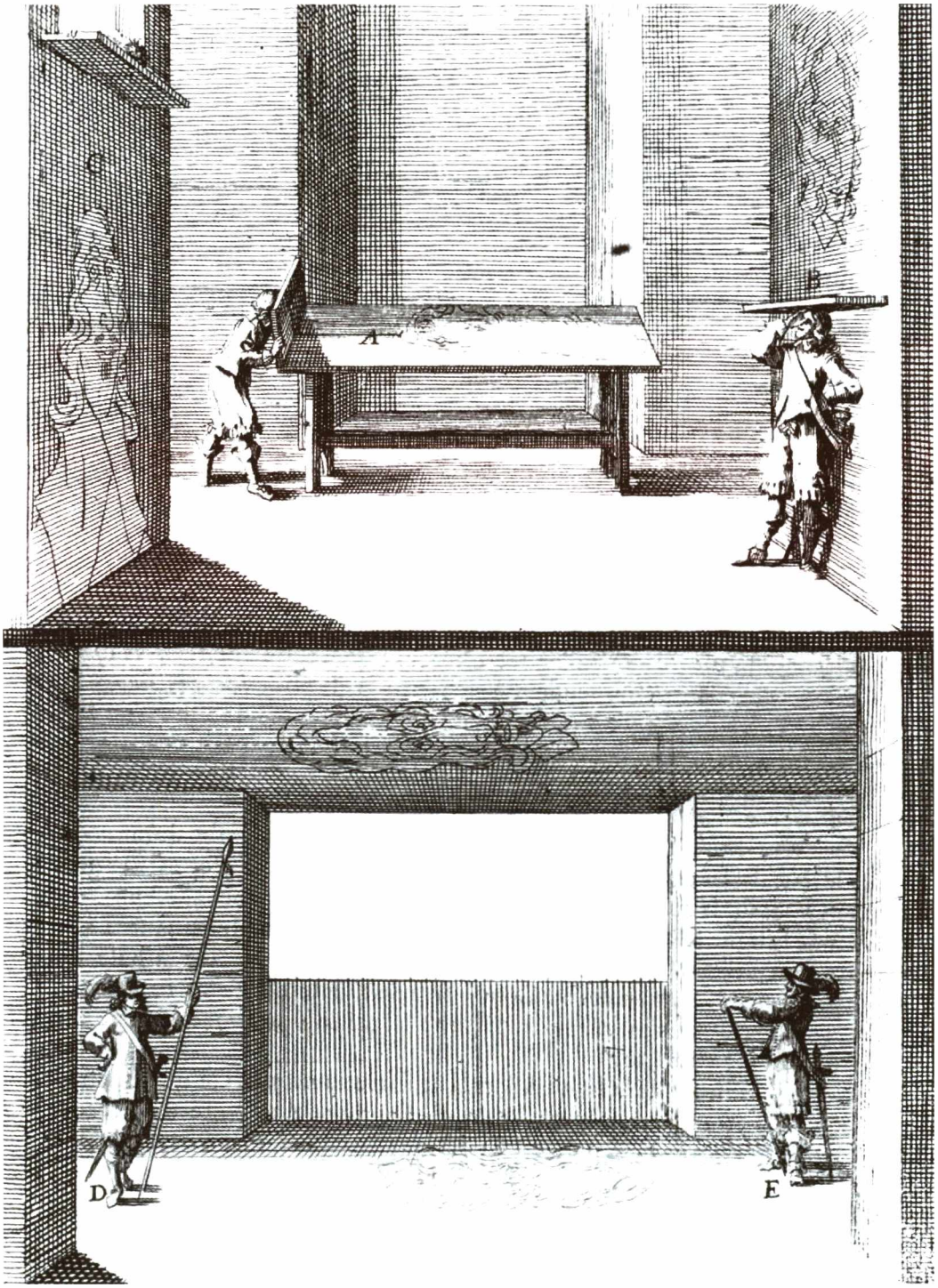


Jean-François Niceron,
Kūginė Liudviko XIII anamorfozė, 1638.

(35)



Jean Du Breuil, *Įdomybių kabinetai su piramidinėmis ir kūginėmis anamorfozėmis*, 1649.

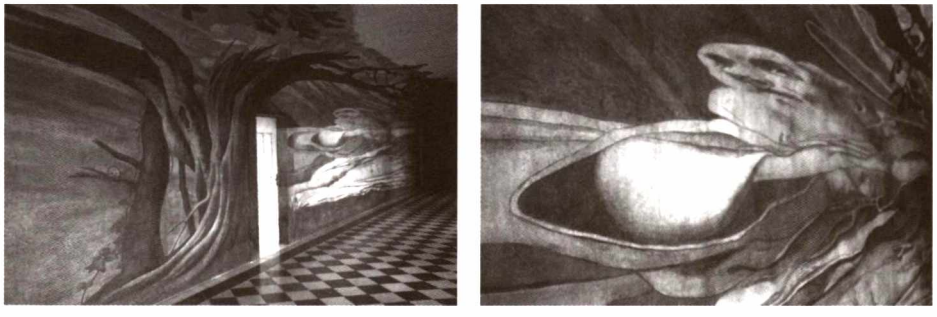


Jean Du Breuil, *„Optinės“, „anoptrinės“ ir „katoptrinės“ anamorfozės įdomybių kabinetuose*, 1649.

(37)

Daniel da Volterra, *Nuėmimas nuo kryžiaus*, XVI a. vid. Švč. Trejybės bažnyčia, Roma.

Emmanuel Maignan, *Šv. Pranciškus Paulietis*, anamorfinė freska, 1642. Švč. Trejybės vienuolynas, Roma. Optinė deformacija ir ištiesinimas.



(38)

Anamorfozei neįprasti paveikslo matmenys (130,5 x 21,5 m) labiau primena koridoriaus sieną nei molbertinį paveikslą. Nėra abejonės, kad menininkas buvo susipažinęs su viena iš įspūdingų kompozicijų ir iš jos sėmėsi įkvėpimo. Veikiausiai čia nebūta nei paveikslo, kuriame vaizduojamas nuostabiosios barzdos netekęs šv. Pranciškus Paulietis, nei paveikslo, vaizduojančio Patmos saloje sėdintį šv. Joną, apsisiautusį raudonu apsiaustu. Įkvėpimo šaltiniu galėjo būti kita bebarzdė klūpanti figūra. Yra išlikę prisiminimų apie kitą freską Paryžiaus vienuolyne, vaizduojančią Saint-Baume kalnuose kontempliuojančią Magdalietę. Šis siužetas tobulai atitinka paveikslą, įskaitant ir viršuje išryškėjantį panoraminį vaizdą.

Šiuo klausimu derėtų padaryti tris pastabas. Abiejų figūrų proporcijos panašios: plotis dešimt kartų didesnis nei aukštis (100 x 10 cm paveikslo atveju ir 18 x 1,8 m freskos atveju). Nicerono aprašytojo augmenijos pakraščio paviršius panašus į pavaizduotąjį Maignano darbe. Galiausiai lengva medžių lapija primena Švč. Trejybės vienuolyno koridoriaus gale nutapytą lapiją, pratęsiančią anamorfozę peizažu priešakyje[99]. Visai tai leidžia manyti abu darbus priklausant tai pačiai grupei. Toliau aptarsime šaltinį, padėsiantį įžvelgti svarbų šiame ansamblyje trūkstamą elementą.

Galime gana tiksliai datuoti abi didingąsias freskas. 1638 m. Niceron mini tik palinkusį *Nuėmimo nuo Kryžiaus* Kristų: Danielio da Volterros originalą Romos vienuolyne ir paveikslo kopiją, 1632 m. iškeltą virš pagrindinio altoriaus Mažesniųjų brolių vienuolyne Paryžiuje. Niceron buvo smarkiai įkvėptas šio paveikslo, tad galime spėti, jog galbūt šios kompozicijos mįslingumas ir pastūmėjo Niceroną į tyrinėjimus. Jo šv. Jonas pirmąsyk nutapytas Romoje, kur jis lankosi 1642 m., ir kur jo tyrinėjimais susidomėjęs Maignan pasiūlo savo metodą. Pats Maignan užsimena buvęs pastūmėtas tyrinėti šias problemas kito savo vienuolyno brolio.

99 Maignano graviūroje vaizduojama siena su ant jos išpiešta freska šiandien yra nugriauta.

Galimas daiktas, jog tarp vienuolių būta varžymosi ir kompromisų. Karališkosios aikštės vienuolyno freskas tapė jau Maignan. Anot *Mažesniųjų brolių ordino analų*,

> *1644 m. Niceron sukūrė optinį evangelisto šv. Jono Patmos saloje atvaizdą, o 1645 m. ėmėsi Magdalietės paveikslo*[100].

Darbą 1646 m. nutraukė Nicerono studijų kelionė ir jo mirtis Ekse. Dėl šios priežasties *Thaumaturgus opticus* visiškai nekalbama apie šią freską. Tuose pačiuose *Analuose* priduriama, kad freską 1662 m. užbaigė tėvas Maignan, taip pat lankęsis tuose namuose.

Senieji Paryžiaus gidai „du optinius atvaizdus" vienuolyne pristato kaip tą patį Nicerono darbą, tačiau Brice (1698)[101] dar sykį patvirtina jų tarpusavio santykį, teigdamas, kad

> *šv. Jono ir Magdalietės figūros, kurias išvysti galime tik iš tam tikro taško ir žvelgdami tik tam tikra kryptimi, [...] driekiasi per visą abiejų galerijų ilgį.*

Kadangi žinome, jog šv. Jono atvaizdo prototipas perkeltas ant perspektyvos prietaiso plokštės, Magdalietės atveju projekcijos metodas turėjo būti toks pat. Abiejų galerijų projekcijos – išgautos graviruojant ir tapant – viena kitą papildo ir leidžia geriau perprasti visumą. Tapyta reprodukcija sukurta po 1662 m.

Nuo šiol Paryžius tampa reikšmingu šių optinių kompozicijų tyrinėjimo ir sklaidos centru. Net ir Italijos tradicija pasiduoda Paryžiaus vienuolio ir prancūzų vienuolyno įtakai bei imama finansuoti Prancūzijos karaliaus. Accolti knygoje regime ausį, išilgintą pagal projekcijos spindulių schemą (41 pav.), primenančią

100 *Annales de l'Ordre des Religieux Minimes*, Paryžius, 1763, p. 159, Nacionalinė Prancūzijos biblioteka.

101 G. Brice, *Description nouvelle de la ville de Paris*, I, Paryžius, 1698, p. 336.

Dürerio kolonų schemą, nors knygoje minimas vos vienas 1625 m. pavyzdys – Toskanos hercogo Cosimo II portretas, priskirtinas pirmajai paslėptų valdovų atvaizdų serijai. 1642 m. Bettinio *Apiaria* taip pat trumpai pristato perspektyvos priemones, įskaitant ir katoptriką, kurią 1630 m. įtvirtino ne kas kitas, o Vaulezard savo racionaliojoje geometrijoje[102], apie kurią kalbėsime paskutiniuose knygos skyriuose. Prieš tai aktyviai sklidusi iš flamandų ir vokiečių židinių, dabar anamorfozė permąstoma prancūzų mokykloje.

Tačiau kaip vertinti Marijos Medici (kurios vokietis pusbrolis pavaizduotas maginės perspektyvos paveiksle) funduotą vienuolyną, kur virš pagrindinio altoriaus išnirdavo Kristus ir kur Mažesniųjų brolių vienuoliai susirinkdavo meditacijai priešais tarsi siaubingame sapne iki begalybės išsiplečiančius ir susitraukiančius šventųjų atvaizdus? Ar tai buvo prieglobstis nušvitimą patyrusiesiems ir spekuliacijų apsėstiesiems? Ne, čia būta dekartiškojo centro.

102 I.-L. Sr de Vaulezard, *Perspective cylindrique et conique*, Paryžius, 1630.

Descartes: automatai ir abejonė

1609 m. prie pat Karališkosios aikštės įkurtas Paryžiaus Mažesniųjų brolių vienuolynas (aikštėje stovėjusius pastatus šiandien pakeitė žandarmerijos kareivinės Tournelles ir Minimes gatvėse) buvo reikšmingas mokslinių tyrinėjimų židinys, o jo bibliotekoje, anot Thiery, būta 26 tūkst. leidinių. Ten dažnai lankėsi Ona Austrė. Šiuose namuose buvo ypač vertinami garsiausi vyrai, savo epochos pamaldumo ir išsilavinimo pavyzdžiai, tad netrukus ši vieta tapo europietišku intelektualiniu centru. Vienuolyno santykius su Descartes'u lėmė ryšiai su tėvu Marinu Mersenne'u – renesansinę platonizmo tradiciją puoselėjusiu teologu, matematiku ir filosofu, kuris ilgą laiką buvo pagrindinis Descartes'o įkvėpėjas. Descartes'o biografo Baillet (1691) teigimu, šiedu mokslo vyrai susipažino La Flèche jėzuitų kolegijoje. Kiek vėliau abu atsidūrė Paryžiuje. Mersenne, 1611 m. užsivilkęs Mažesniųjų brolių vienuolyno abitą, 1620-aisiais įsikuria naujajame ordino pastate. Descartes ten pirmą kartą užsuka 1622–1623 m. žiemą ir vėliau apsistoja nuo 1625 m. iki pat išvykimo į Olandiją (1628 m. rudenį arba 1629 m. pavasarį). Būtent čia, tarp vienuolyno sienų, užsimezgė draugystė, kuri niekada taip ir nenuslopo. Kai nebūdavo kartu, Mersenne ir Descartes reguliariai susirašinėdavo[103]. Nekyla abejonių, kad jųdviejų ryšys atspindėjo visos grupės dvasią. Tad optikos ir geometrijos klausimai užėmė svarbiausią vietą jų tyrinėjimuose.

Be didžių teologinių veikalų, Mersenne taip pat parašė *Universalią harmoniją*, kurioje, kaip ir Salomon de Caus, svarsto apie muziką, taip pat matematinį veikalą pamokslininkams, optikos ir katoptrikos veikalą bei kūrinį pavadinimu *Negirdėti klausimai, arba Mokslininkų pramogos*[104]. Tampa aišku, kad jo studijų

103 A. Baillet, *La Vie de M. Des Cartes*, Paryžius, 1691; Hilarion de Coste, *La Vie du Père Mersenne*, Paryžius, 1649; *Notes sur la vie de Mersenne*, in *Correspondance du P. Marin Mersenne, religieux Minime*, publikuota ponios Tannery, redakcija ir anotacija Cornelis de Waard, Paryžius, 1932. Apie Paryžiaus Mažesniųjų brolių vienuolyno reikšmę intelektualiniame gyvenime, tarptautinį tėvo Mersenne'o vaidmenį ir jo santykius su Renesanso mąstymu žr. F. A. Yates, „The French Academics of the Sixteenth Century", *Studies of the Warburg Institute*, XV, 1947, p. 284–290. Apie Descartes'o ir Mersenne'o susirašinėjimą žr. Ch. Adam ir P. Tannery, *Œuvres de Descartes*, I–V t., *Correspondance*, Paryžius, 1897–1903, kur publikuota apie 170 laiškų.

104 Tėvas Marin Mersenne, *Synopsis mathematica*, Paryžius, 1626; *Questions inouyes ou Récréation des sçavans*, Paryžius, 1634; *Harmonie universelle*, Paryžius, 1636; *Optique*, Paryžius, 1651; publikuota po mirties. Žr. R. Lenoble, *Mersenne ou la Naissance du méchanisme*, Paryžius, 1943.

pobūdis labai panašus į Nicerono svarstymus. Maža to, būtent Mersenne teologiškai aprobavo *Įdomiosios perspektyvos* leidimą bei peržiūrėjo Nicerono pomirtinių leidimų tekstus.

Tėvas Niceron buvo jauniausias grupėje, dvidešimt penkeriais metais jaunesnis už savo mokytoją ir globėją tėvą Mersenne'ą. Tačiau jis pasižymėjo išskirtine branda. Aštuoniolikmetį Niceroną, 1631 m. tapiusį Jacques'o d'Auzoles anamorfinį portretą (112 pav.)[105], šis apibūdina kaip „visa, kas susiję su optika, puikiai išmanantį žmogų", o jo tyrinėjimai netrukus įgauna pagreitį. Turkų galvas vaizduojantis paveikslas, į kurį pažvelgus pro daugiabriaunį lęšį išryškėja Toskanos hercogo Ferdinando II (Cosimo II de Medici sūnaus) atvaizdas, yra aiškus įrodymas, kad dvidešimt dvejų Niceron jau puikiai išmanė savo amatą[106]. Jaunasis dvasininkas asmeniškai nepažinojo Descartes'o, tačiau naudojosi jo veikalais ir siuntė jam savo knygą. 1639 m. balandžio 30 d.[107] laiške Mersenne'ui filosofas rašo apie Niceroną, o 1644 m. jam siunčia savo *Principus*.

Šiai grupei taip pat priklausė ir Emmanuel Maignan, iš pradžių Tulūzoje dėstęs filosofiją, o vėliau įsitvirtinęs prancūzų vienuolyne Romoje. Artimas Nicerono ir Mersenne'o bičiulis taip pat žavėjosi Descartes'u, kurį, anot liudijimų[108], ne kartą viešai gyrė, ir iš kurio skolinosi neįvardytus „gražiausius ir stipriausius dalykus". Keistas sutapimas: visi, tyrinėję neįprastas perspektyvas, vienaip ar kitaip buvo susiję su *Samprotavimo apie metodą* autoriumi. Kad ir išsibarstę, visi priklausė tai pačiai aplinkai, kurios centre buvo Paryžiaus vienuolynas, ir visi dirbo ta pačia kryptimi. Kūriniai reguliariai pasirodydavo vienas po kito. 1637 m. išleidžiamos Descartes'o *Dioptrika* ir *Geometrija*, 1638 ir 1646 m. – Jeano François Nicerono *Perspektyva* ir *Thaumaturgus opticus*, kuriame taip pat yra *Dioptrikos* dalis, 1648 m. – Maignano *Perspectiva horaria* ir ilgai rengtos Mersenne'o *Optika* ir *Katoptrika*. Visi šie darbai parašyti toje

105 Anamorfozė sukombinuojama specialiai cilindriniam veidrodžiui. J. Picard ją reprodukuoja ir išgraviruoja J. d'Auzoles knygoje *Le Mercure charitable*, Paryžius, 1638, p. 73. Žr. Jeanne Duportal, *Etude sur les livres à figures éditées en France de 1601 à 1660*, Paryžius, 1914, p. 303.

106 1635 m. datuojamas paveikslas šiuo metu saugomas Florencijos Mokslų muziejuje, žr. J. Bousquet, *Recherches sur le séjour des artistes français à Rome au XVIIe siècle*, Luvro mokyklos disertacija, 1952 m. sausis. Už šią nuorodą esame dėkingi Ch. Sterlingui. Metodas paaiškintas veikale *La Perspective curieuse* (1638 m. leidimas), p. 100 ir toliau, IV knyga: *Dioptrika* kaip „neseniai išrasta". Niceron teigia esąs pirmasis, aprašęs šį stebuklą, „kuris, žiūrint pro daugiabriaunį stiklą ar kristalą, tarp paveiksle išpieštų penkiolikos-šešiolikos skirtingų proporcingų portretų leidžia įžiūrėti visiškai naują, lygiai taip pat proporcingą ir į konkretų objektą panašią figūrą". Jis esą matė, kaip šį paveikslą Lione tapė tėvas Dulieu – „ne tik matematikos mokslų, bet ir filosofijos bei teologijos žinovas", nors šį metodą išrado ne jis. Tiksliai žinoma, kad Lione, kur pirmąkart išvydo aptariamą paveikslą, jis lankėsi pakeliui į Italiją.

107 Ch. Adam ir P. Tannery, *op. cit.*, II t., p. 530.

108 Clerselier benediktinų vienuolio Domo Viénot laiškas, pagal Chartres'o datavimą 1660 m. gegužės 24 d., *ibid.*, V t., p. 375.

pačioje dvasioje, ir kiekvienas jų savaip prisideda prie naujojo filosofinio judėjimo. Juose aptinkamos panašios samprotavimo analogijos ir panašūs būdai sieti idėjas, o taip pat ir automato vaizdinys, įsiterpiantis ir į visų jų mokytojo įrodymus.

Descartes dar prieš Niceroną įtvirtina automato vaizdinį savo veikale *Samprotavimas apie metodą* (1637). Automatą jis sieja su gyvūnais – mašinomis be sielos ir proto, primenančiomis iš ratelių ir spyruoklių sudarytą laikrodžio mechanizmą. Tuo tarpu žmogų laiko priešingu automatui. Automatas paaiškina, kaip veikia organinių būtybių kūnai:

> *Tai anaiptol neturėtų stebinti žinančių, kiek daug pajėgūs nuveikti įvairūs žmogaus pagaminti automatai ir judančios mašinos, kuriems reikia visai nedaug, palyginus su daugybe kaulų, raumenų, nervų, arterijų, venų ir kitų gyvūnus sudarančių dalių. Tai žinantys apie kūną galvos kaip apie mašiną...*[109]

Nicerono svarstymus apie perspektyvą persmelkiantis susidomėjimas išskaičiuotu mechanizmu taip pat įtaigiai juntamas ir jo studijose apie anatomiją. Sistema išplėtota 1634 m. *Traktato apie žmogų* apmatuose, kurie išleisti jau po autoriaus mirties Leidene 1662 m. ir Paryžiuje 1664 m. Savo veikalo lotyniško leidimo (1662) pratarmėje Florent Schuyl rašo apie tokius pat mechanikos stebuklus, kaip ir Mažesniųjų brolių vienuolis: Dedalo automatus, bronzinę kalbančią Alberto Didžiojo galvą ir t.t. Su jais buvo susipažinęs ir Descartes, naudojęsis tuo pačiu šaltiniu (Agrippa)[110], tačiau savo įrodymuose jis nurodo ne legendomis apipintus šaltinius, o modernius pavyzdžius – hidraulines mašinas bei žmogų.

109 Ch. Adam ir P. Tannery, *op. cit.*, VI t., p. 51–56.

110 Žr. G. Rodis-Lewis, *op. cit.*, p. 464.

Maža to, kvėpavimas ir kiti jam natūralūs bei įprasti veiksmai, priklausomai nuo dvasios pobūdžio, yra tartum laikrodžio ar nuolat vandens sukamo malūno judesiai. Jų veikimą valdo paslėpti svertai. Išoriniai objektai vien savo buvimu paveikia jutimo organus ir priverčia kūną visaip judėti, priklausomai nuo to, kurį veiksmą valdo tam tikros smegenų dalys. Šie objektai yra tarsi svetimkūniai, kuriems įžengus į fontanų ertmes šie nesusimąstydami ima judėti – taip sužinome apie svetimkūnių buvimą. Jie gali judėti tik tam tikrais langeliais: pavyzdžiui, priartėję prie besimaudančios Dianos, priverčia ją pasislėpti žolynuose, jei keliauja toliau paskui ją, prieš juos išnyra trišakiu grasantis Neptūnas, o jei pasuka į kitą pusę, prieš juos iššoka vandeniu spjaudanti jūrų pabaisa ar kas nors panašaus, priklausomai nuo to, ką sumanė inžinieriai.

Atsiduriame įsijungiančių ir visaip judančių automatų sode, išpuoštame pagal atitinkamą mitologinį scenarijų. Koks nepakartojamas žmogaus vaizdinys – vamzdeliai, ertmės ir olos, kur sukasi senovės dievų ir dvasių rateliai! Kaipgi į galvą nešaus Salomon de Caus, kurio veikalas *Judančių jėgų priežastys* (1615) pavadintas labai dekartiškai? Šios keturių stichijų jėgos, kurių svarbiausioji yra vanduo, automatus susieja su kosmogonija ir gamtos gyvenimu.

Čia aptinkame „laikrodį su natūralaus fontano bokštais“[111], kuris Descartes'o tekstuose iliustruoja kvėpavimą – visą vandens įrenginių tinklą, judinantį ne tik žmogaus kūną, bet ir tris statulas su olomis bei fontanais viduriuose. Vieną jų matė Salomon de Caus:

„didelis ciklopas, kurio kūne dirbtinai surėstos kelios olos“[112] įrengtas netoli Florencijos, Francesco de Medici Pratolino sode (vila buvo statoma nuo 1569 iki 1584 m.). 1580 m. jį savo *Dienoraščiuose* mini ir Montaigne: „milžinas su trijų uolekčių dydžio

111 S. de Caus, *Les Raisons des forces mouvantes*, I, *Problèmes VII et VIII*, 16 ir 17 sk., Frankfurtas prie Maino, 1615.

112 *Ibid.*, II, *Problème XIV*, 14 sk.

akiduobe, kurios dėka atrodo proporcingas, ir iš kurios fontanu gausiai veržiasi vanduo“[113]. Čia kalbama apie Giambologna milžiną Apeninuose. Būtent jis prancūzų inžinierių įkvėpė sukurti du tokiu pat principu veikiančius kūrinius:

Sekdami Ovidijaus papasakota sakme apie Apolono ir Mido ginče teisėjavusį Tmolą, pirmąją figūrą galėtume pavadinti Tmolo Kalnu, o einant gilyn į olą, kaip rašoma kitoje Problemoje

(42 pav.), išvysime

kitą milžiniškos figūros piešinį, vaizduojantį Upę (pusiaugulas milžinas prie kalno) (43 pav.), *o jo kūne galima įžiūrėti keletą olų*[114].

Ši idėja tuo metu buvo madinga. Žemėje gyvena milžinai, ant savo kūnų nešiojantys paslaptingus užkaborius ir olas. Pastarosios pasirodo ir veikale. *XVII problemoje* pateikiamas Orfėjo olos piešinys, „kuris galėtų būti pavaizduotas ankstesniame paveikslėlyje“ (44 pav.). Jo užantyje kartu su senaisiais dievais visose stichijose kaip hidraulinis mechanizmas gyvena užbaigtas dekartiškasis žmogus.

Traktate apie žmogų aprašytas reginys pavaizduotas de Causo knygoje (45 pav.). *XXVII problemoje* aiškinamas Neptūną vaizduojančios mašinos veikimas:

šioji sukasi ratu aplink uolą kartu su kitomis figūromis, kurios besisukdamos purškia vandenį[115].

Tekste neminima Diana, tačiau graviūroje prie fontano esama nuogos moters, pasislėpusios už uolų. Tuo tarpu trišakiu ginkluotas Neptūnas ir jo jūrų palyda spjaudo

113 M. E. Montaigne, *Journal de Voyage*, publikuota L. Lautrey, Paryžius, 1906, p. 188. Žr. D. Heikamp, „Les Merveilles de Pratolino“, *L'Œil*, nr. 171, 1969 kovas, p. 16 ir toliau.

114 S. de Caus, *Les Raisons des forces mouvantes*, II, *Problème XVI*, 16 sk.

115 *Ibid.*, II, 35 sk.

bangomis. Išskyrus keletą detalių, reikalą turime su ta pačia scena. Descartes perima ne tik bendrą idėją apie mechanines figūras, bet ir tikslų jų išdėstymą[116].

Nėra abejonių, kad šį mechanizmą jis matė karališkuosiuose Vokietijos soduose, kur viešėjo 1619 ir 1620 m. Kai kuriuos jų įrengė Salomon de Caus, tačiau dauguma Descartes'o įrodymo elementų pasiskolinta iš knygos. 1629 m. atvykęs į Olandiją, Descartes dažnai matosi su Palatino elektoriaus ir Bohemijos karaliaus Frydricho V šeima, pasitraukusia iš karališkosios pilies po 1620 m. Prahos įvykių. Valdovo vyresnėlė duktė princesė Elžbieta tampa mėgiamiausia Descartes'o mokine. Būtent jai dedikuojami *Filosofijos principai*. Tuo tarpu *Judančių jėgų priežastys* dedikuotos Elžbietos motinai, automatų konstruotoją globojusio Palatinos elektoriaus žmonai. Tad šis veikalas tikrai buvo pasiekiamas filosofui.

Apmąstydamas gyvų organizmų struktūrą bei veikimą ir įkvėpimo semdamasis iš judančių mašinų, Descartes nesielgia tik kaip logikas. Jis taip pat ir įsivaizduoja, apie pasaulį kalbėdamas kaip apie teatrą, kuriame žmogaus sukonstruoti žaisliukai atskleidžia gamtos paslaptis. Pasirodo, kad net ir Salomon de Caus, kuris vienintelis iš paradokso perspektyvos meistrų neturėjo tiesioginio santykio su Mersenne'o ir Descartes'o grupe, prisidėjo prie jo dvasios tobulėjimo. Automatų „protingumas" ir visa, kas jame demonstruoja mąstymo griežtumą, paliko ryškų pėdsaką dekartiškame mąstyme. Tačiau šių dviejų mokslo žmonių artimumą patvirtina ir jų vykdyti suvokimo tyrimai.

Descartes'ą įvairiausiais pavidalais nuolat kamavo iliuzijos problema. Kaip ir Platonas, jis daro skirtį tarp tikrovės ir sprendinio apie ją, tačiau jo skirtis yra bendresnio pobūdžio. Descartes'o skirtis galioja ne tik meno kūriniams. Net ir gyvenimo kūrinija tėra vaiduokliai. Šis rūpestis nuolat lydi jo samprotavimus. Descartes jį suformuluoja

116 G. Rodis-Lewis (*op. cit.*, p. 462) prie šio palyginimo prideda ilgą Salomono de Caus aprašymą (*Les Raisons des forces mouvantes*, I, *Problèmes XXVIII-XXXVIII* ir visa III dalis), skirtą grojimui vargonais ir jų gamybos procesui, kurį Descartes (*L'Homme*, Ch. Adam ir P. Tannery, *op. cit.*, XI t., p. 185–186) lygina su gyvūnų dvasių judėjimu smegenyse.

dar *Samprotavime apie metodą*: „Aš visada tvirtai laikiausi ankstesnio savo sprendimo – nelaikyti tikru jokio dalyko, kuris man neatrodytų toks aiškus ir tikras, kaip geometrų svarstymai praeityje“[117]. Šis principas grindžia jo tyrinėjimus įvairiausiose srityse, o visų pirma – tyrinėjant jusles.

Dioptrika (1637) užmeta apmatus samprotavimui, kuris toliau vystomas *Traktate apie žmogų* (III dalyje). Pasiūlomi du bandymai. Pirmasis parodo, kodėl kartais matome sudvigubėjusį objektų vaizdą: jei liesime rutuliuką sukryžiavę pirštus (rodomąjį T ir didįjį R), „sielai atrodys, kad jie liečia skirtingus rutuliukus – taip yra todėl, kad jie yra nenatūralioje padėtyje, sukryžiuoti“ (46 pav.). Čia turime reikalą su pasimetimu, kylančiu iš to, kad tikrovė atrodo kitokia, nei yra, visai kaip figūros, kurios mainosi keičiant žiūros tašką. Antrasis bandymas yra susijęs su klausimu, kodėl objektai atrodo išdėstyti kitaip, nei iš tikrųjų yra, ir jam reikalinga sulenkta lazda.

> *Jei tarp objektų ir jutimų išvesti spinduliai ar kitokios linijos yra sulenkti, siela iš įpratimo laikys juos tiesiais, ir todėl suklys. Pavyzdžiui, jei lazda HR yra sulinkusi K kryptimi, sielai atrodys, kad lazdos liečiamas objektas K yra arčiau R* (47 pav.).

Susiduriame su kūnų padėtį ir struktūrą iškraipančia perspektyva. Descartes tęsia:

> *Apibendrinant dera pastebėti, kad visi būdai matuoti atstumą tarp objektų yra netikslūs... nes iš įvairių taškų sklindantys spinduliai akies gilumoje susieina nevienodu tikslumu. Perspektyvinių paveikslų pavyzdys pakankamai gerai parodo, kaip lengva suklysti: kadangi figūros atrodo mažesnės nei įsivaizduojame*

117 Ch. Adam ir P. Tannery, *op. cit.*, VI t., p. 41. [Vertė G. Bartkus ir P. Račius, vertimas pakeistas – vert. past.]

jas esant, spalvos – blankesnės, o linijos – labiau išplautos, mums atrodo, kad objektai yra toliau ir didesni nei iš tikrųjų[118].

IV *Dioptrikos* apmąstyme Descartes dar labiau išplėtoja šią regos klaidų analizę. Giliaspaudės metodas neatvaizduoja daiktų tobulai,

kadangi plokščiame paviršiuje vaizduojami visaip iškilę ir įdubę kūnai; net ir sekant perspektyvos taisyklėmis, kartais apskritimus geriau atvaizduoja ovalai, kvadratus – rombai, ir taip toliau. Tas pats galioja ir kitoms figūroms – dažnai tam, kad būtų kuo geresnės kokybės ir kuo geriau atvaizduotų objektą, figūros turi būti visiškai nepanašios į savo vaizduojamą objektą[119].

Pastaroji pastraipa galėtų būti parašyta sofisto ar Vitruvijaus, tačiau joje aprašomos geometrinės figūros priklauso moderniajai perspektyvai. Dailės vadovėliuose pilna tokių kvadratų su viduje išpaišytais apskritimais, vaizduojamų kaip rombai ir ovalai (48 pav.). Tai albertietiška *costruzione legittima*, antroji Vignola'os taisyklė, galutinis fizinio pasaulio reiškinių netikrumo įrodymas. Perspektyva – tai ne priemonė tiksliai reprezentuoti. Perspektyva – tai melas.

Visais atvejais kalbama ne apie atsitiktinius ir pavienius prasmės neatitikimus. Aibę įdomių reiškinių, kai objektai tarsi fokusininko rankose dvejinasi, deformuojasi ir keičia vietą, vienija bendra didinga idėja, ir visi jie veikia metafizinio įtarumo kontekste. Tokie reiškiniai kelia dvejonių ir taip įsirašo tarp liudijimų, raginančių permąstyti sampratas ir vertybes. Jie stiprina abejonę.

Visa, ką lig šiol laikiau esant tikra ir pagrįsta, buvau gavęs iš pojūčių arba per juos, tačiau pojūčių apgaulingumu man teko įsitikinti ne kartą, o apdairumas reikalauja niekada nepasitikėti tuo, kas jau sykį tave apgavo.[120]

118 *Ibid.*, XI t., p. 161–163.

119 *Ibid.*, VI t., p. 113.

120 Vertimas G. Bartkaus ir P. Račiaus [vert. past.].

Visus Descartes'o įrodinėjimus, kad mūsų jutimo organai yra apgaulingi, lydi tas pats susirūpinimas, *Apmąstymuose* (1641) suformuluotas kaip pažinimo doktrina, į kurią taip pat įeina svarstymai apie daiktų matymą bei įsivaizduojamus ir tikrus dailininkų paveikslus. Toks pat mokymas spontaniškai susiformuoja ir Descartes'o amžininkų bandymuose.

> *Iššaukiantys ir nenatūralūs* (Caus) *rakursai, „tiesiam žvilgsniui pavaldžios figūros, kurios iš vieno taško atrodo deformuotos ir beprasmės, o iš kito – visiškai proporcingos"* (Niceron)[121]

demonstruoja tą patį principą ir jiems tirti taikomas toks pat paradoksalus metodas, kaip ir žaidimuose su rutuliuku ir lazda. Perspektyvos meistrai naudojasi ta pačia geometrine optika kaip ir Descartes, išgaudami netgi labiau neabejotinus ir aiškesnius įrodymus. Anamorfozė yra kintanti ir lanksti, visai kaip filosofo apmąstytas vaškas.

Kai kurie svarstymai apie optinę iliuziją įgyja keistą pobūdį. Štai Emmanuel Maignan[122] aprašo perspektyvos mechanizmą, kuris „apgaudinėja" taip pat, kaip kad mūsų jutimus „klaidina" Transsubstanciacijos paslaptis ar Kristaus įsikūnijimas į piligrimą ar sodininką. Tačiau tai – Evangelijos stebuklai, o ne fizikiniai reiškiniai. Dvasios nerimą labiausiai peni neužtikrintumas įprastai regimais dalykais.

Kurpdamas įdomiąsias savo perspektyvas, Niceron liko savame lauke, neperžengdamas grynai techninės srities, tačiau joje atsidūrė veikiamas tais laikais vyravusių srovių, tad jo darbai papildo ir ryškiai patvirtina dekartiškuosius svarstymus apie juslinę tikrovę bei skirtumus tarp tikrovės ir regimybių pasaulio... Viename

121 J.-F. Niceron, *op. cit.*, 1638 leid., p. 50.

122 E. Maignan, *Perspectiva horaria*, Roma, 1648, p. 439 ir toliau, apie tai žr. G. Rodis-Lewis, *op. cit.*, p. 471–473.

jo išradimų, leidžiančių pamatyti paslėptus dalykus paveiksle, panaudota formulė iš vos metais anksčiau pasirodžiusios *Dioptrikos*. Metodo esmė – nupiešti visai mažytį piešinėlį ir jį susukti ant nepastebimai į paveikslą įkomponuoto žiedo ar medalio.

> *Tačiau pažvelgus pro akelę, įtaisytą tiesiai priešais šį nediduką objektą, objektas pasirodo toks didžiulis, kad visu ryškumu pasimato menkiausios jo detalės, o likusio paveikslo nebematyti. Tai puikiai pavyksta tuomet, kai pasitelkiamas stiklas ar kristalas, kurio formą 8, 9 ir 10* Dioptrikos *dalyse aprašė ponas Descartes*[123].

Tai jau nebe tiesioginė žiūra be jokio optinio prietaiso, kaip iškraipytų perspektyvų atveju, bet tai tebėra fantazija, kur viena kitoje besislepiančios formos žaidžia žvilgsnio paklaida. Moksliniai eksperimentai, vaizdinių triukai, automatų mizanscenos ir besikeičiantys paveikslai telkiasi ties tuo pačiu pagrindu ir vystosi ta pačia kryptimi kaip filosofinė iliuzijos manija. Su šiais tyrinėjimais siejama anamorfozė tampa reikšminga. Milžiniškos tai išryškėjančios, tai išsivadėjančios šventųjų kompozicijos Mažesniųjų brolių vienuolyne nutapytos tarsi nuolatinis priminimas apie vienuolyne vykdomų mokslo darbų tvarką bei pavidalų netikrumą, o pastarasis dera su religinio mąstymo idėja apie pasaulio nepastovumą ir tuštybę.

123 J.-F. Niceron, *op. cit.*, 1638, p. 119.

Menininkų ginčas: akademija prieš Desargues'ą ir Bosse'ą

Perspektyvos teorijų raidą ir sklaidą vienuolių ir mokslininkų aplinkoje sutrikdė menininkų kivirčas, atskleidęs šioms problemoms būdingą nesutaikomumą ir aistrą. Įdomūs ginčai iš pradžių supriešino Desargues'ą su tėvu Du Breuil, o vėliau – Desargues'ą ir Abrahamą Bosse'ą su Grégoire'u Huret. Pradžioje polemika tiesiogiai nelietė „iškreiptų" formų, tačiau galop atsigręžta ir į jas.

Architektas ir matematikas iš Liono, žymios teorijos autorius, dvidešimt penkerius metus – nuo 1626 iki 1650 m. – praleidęs Paryžiuje, Pascalio mokytojas Desargues palaikė glaudžius ryšius su Mersenne'u ir visais Mažesniųjų brolių vienuolyno eruditais, o jo tyrinėjimai išliko artimi jo praktinei veiklai. Descartes, susipažinęs su 1636 m. pasirodžiusiu Desargues'o veikalu *Perspektyvos praktika*[124], pastebėjo, kad „jo svarstymų įdomumas ir aiškumas itin vertintini"[125]. Šiuo veikalu taip pat pasinaudojo įvairių autorių kompiliatorius Du Breuil, padaręs keletą pakeitimų ir nepaminėjęs šaltinio. Tai susilaukė stiprios reakcijos. Desargues jautėsi asmeniškai užgautas ir karštai protestavo. Tų pačių metų sausį visame Paryžiuje ant sienų kalamos lentelės su užrašais „Neįtikėtinos klaidos", „Milžiniški suklydimai ir melagystės", gatvėse dalinama brošiūra, pavadinta *Šešios klaidos puslapiuose*. Minios tapo šio konflikto liudininkėmis, ir šis peržengė akademijos ribas. Du Breuil nedelsdamas atsakė pamfletu *Gailestinga nuomonė apie įvairius pono Gérard'o Desargues'o veikalus ir skrajutes*. Viskas baigėsi teismu. Desargues'ui praradus ūpą, jo veikalą publikuoti ėmėsi Abraham Bosse[126].

124 *Exemple d'une manière universelle de S.G.D.L. (G. Desargues lyonnois) touchant la pratique de la perspective*, Paryžius, 1636. Išlikę vos keletas egzempliorių, vienas jų saugomas Nacionalinėje bibliotekoje (V. 1537), kitas – Niujorko Metropoliteno muziejuje. Žr. W. H. Ivins, „Two First Editions of Desargues", *The Metropolitan Museum Bulletin*, 1942, p. 47 ir toliau.

125 Ch. Adam ir P. Tannery, *op. cit.*, I t., p. 376, Descartes'o laiškas Mersenne'ui, 1637 m. gegužės 25 d.

126 N. G. Poudra, *Œuvres de Desargues*, Paryžius, 1863; R. Taton, *L'Œuvre mathématique de Girard Desargues*, Paryžius, 1951.

Universalus pono Desargues'o būdas taikyti perspektyvą pasirodė dviem tomais – 1648[127] ir 1653 m.[128] – ir jie abu išleisti pagal 1643 m. privilegiją. Visas antrasis tomas skirtas perspektyvai ant „netaisyklingų paviršių". Problema pristatoma dekartiškai: „Kada atvaizduojama figūra yra tokios pačios formos, kaip ir vaizduojamas objektas, o kada ne" (49 pav.). Tačiau čia kalbama ne apie atvaizdus, o apie deformuotas atramas, kitaip tariant, skliautus (arką, pusinį kupolą, skliautuotas lubas, strėlinį skliautą) ir kupolus – pasvirus ar banguotus paviršius, kuriuose kompozicijos turi išsaugoti savo tikslų vaizdą. Šiam tikslui pasitelkiamos tiek sulėtintos perspektyvos, proporcijas atkuriant regėjimo spindulių apskaičiavimu, tiek anamorfiniai piešiniai ant įdubusių kūgių.

> *Jei vaizduojama tema piešiama ant horizontalaus cilindro formos galerijos skliauto, ji atrodo iškraipyta: žemiau esančios dalys sutrumpėja, o vidurinės ir viršutinės lieka beveik nepakitusios.*

Reikalui pataisyti autorius siūlo projekcijas, kurioms sukurti „tiesiamas siūlas, naudojantis žvakėmis, nustatytu ar gijų pagalba atrastu tašku, nužymėtomis gairėmis arba žiūrint prieš šviesą". Tapant menės ar galerijos arkas, praktiškiausia po skliautu horizontaliai ištiesti tinklelį, sumegztą iš ištemptų virvučių, kurios, apšviestos iš žiūrėjimo taško, meta šešėlį ir paviršiuje projektuoja perspektyvos groteles (50 pav.). Tačiau esama ir sudėtingesnių bei išmanesnių metodų.

Siūlydami šiuos metodus, Desargues ir Bosse nenumato, kaip jie veiks pakeistų formų atveju. Procedūra racionali. Ji lieka galioti net ir smarkiai deformuojant, mat šioji projekcijos praktika paremta Barbaro išgirtuoju anamorfozių principu bei atliekama ant didelių architektūrinių paviršių, visai kaip būtent tuo metu Mažesniųjų brolių inicijuoti optiniai žaidimai. Nors ir esama pozicijos skirtumų, abiejų prieigų tyrinėjimų tvarka

127 A. Bosse, *Manière universelle de M. Desargues pour pratiquer la perspective*, Paryžius, 1648.

128 A. Bosse, *Moyen universelle de pratiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irrégulières*, Paryžius, 1653.

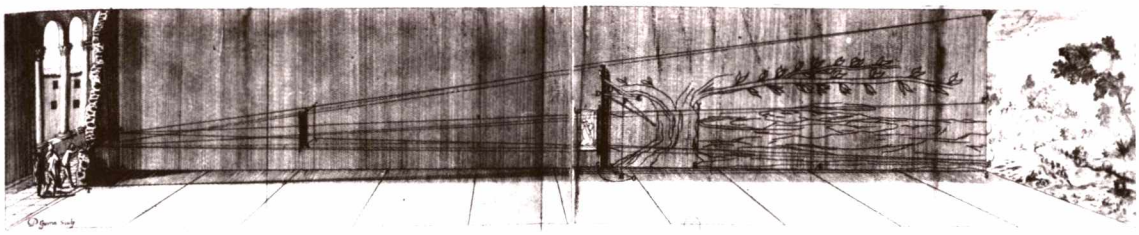
ir metodas turi bendrų bruožų – abi prieigos apsėstos to paties dalyko. *Universaliame būde* publikuotame piešinyje vaizduojami trys iš pažiūros užsiėmę ponaičiai, sau prieš akis tarp pirštų tarsi gijas tiesiantys regėjimo spindulius ir kontempliuojantys ant žemės nubrėžtus kvadratus (51 pav.).

Veikalas susilaukė ne tik didelio atgarsio, bet ir buvo aršiai puolamas – taip Bosse perėmė aukos vaidmenį iš Desargues'o. Tačiau šįkart į kontroversiją įsitraukė Karališkoji akademija, 1648 m. Bosse'ui patikėjusi dėstyti perspektyvą, o 1651 m. suteikusi jam garbės nario vardą. Visos šios teorijos – įskaitant ir Desargues'o – buvo įvardytos kaip „kvailos, neteisingos ir klaidingos". Pradžioje, 1655 m., puolimui vadovavo Curabelle, o nuo 1660 m. – Charles Le Brun, paskelbęs, jog akademija linkusi remtis J. Le Bicheuro *Perspektyva*, tad 1661 m. Bosse buvo pašalintas iš narių sąrašo. Konfliktas peraugo į diskusijas tarp dailininkų ir mokslininkų. 1663 m. Bosse'ą akademijoje pakeitusio Grégoire'o Huret knyga (1670)[130] jį užsipuola su nauju smarkumu ir šiurkštumu, kurie neturi nieko bendra su akademiškumu. Pono Bosse'o išgirtieji patarimai čia laikomi nepritaikomais ir „net jei būtų galima juos pritaikyti, labiausiai smerktinais". Pats ponas Bosse esą yra negabus, o jo teorijas jam neva perdavęs ponas Desargues, kuris jas savo ruožtu pasiskolinęs iš kitų autorių,

> *tokių, kaip Albrecht Dürer iš Vokietijos, kuris pirmasis mechaniškai sukūrė perspektyvą ant lango su tinkleliu bei dailininko stiklo ir 1532 m. tai aprašė savo* Geometrijos *veikale, kurį į Italiją atgabeno Vignola ir Ignazio Danti. Pastarasis savo 1583 m. veikale perspektyvą pritaikė dviem būdais (mechaniniu, kaip Albrechto, ir geometriniu).*

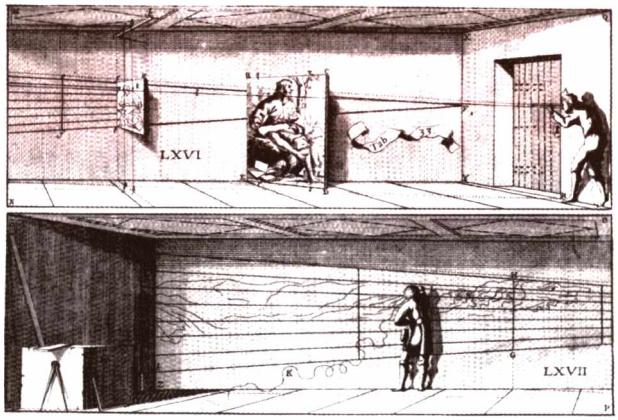
129 Jo paskaitų medžiaga dalimis publikuota šiame veikale: A. Bosse, *Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l'Académie royale de la peinture et sculpture*, Paryžius, 1665. Bosse'o ir Akademijos konfliktą smulkiai aprašė A. Blum, *Abraham Bosse*, Paryžius, 1924, p. 16–40. Taip pat žr. A. Fontaine, *Académiciens d'autrefois*, Paryžius, 1914, p. 67–114; *Le cas d'Abraham Bosse, histoire et analyse du conflit entre Bosse et l'Académie*, ir R. A. Weigert, *Abraham Bosse, le peintre converti aux règles de son art*, Paryžius, 1964, p. 17 ir toliau.

130 G. Huret, *Optique de Portraiture et Peinture*, Paryžius, 1670.

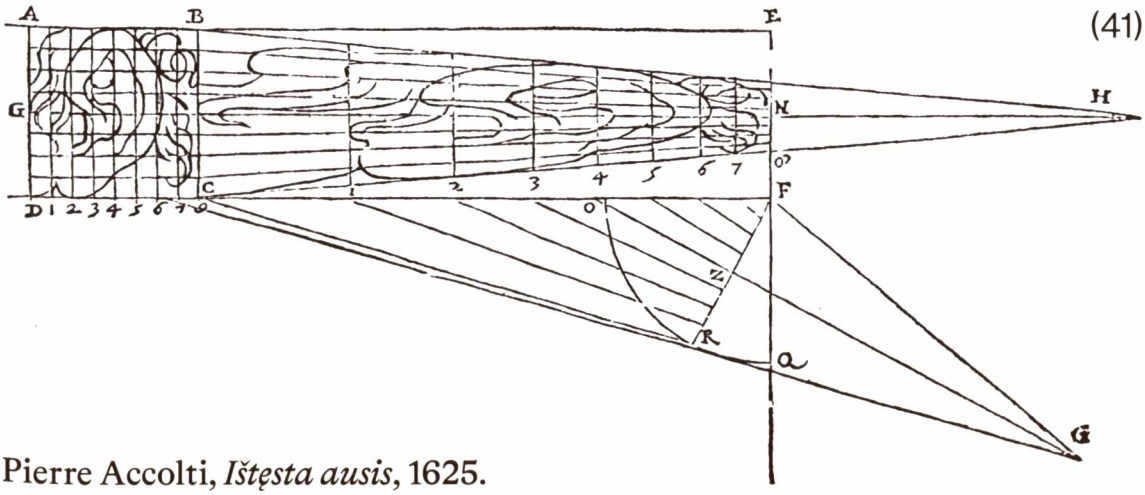


Emmanuel Maignan, *Didžiosios anamorfinės kompozicijos Švč. Trejybės bažnyčioje Romoje prietaisas ir atlikimo metodas*, 1648. (39)

(40)

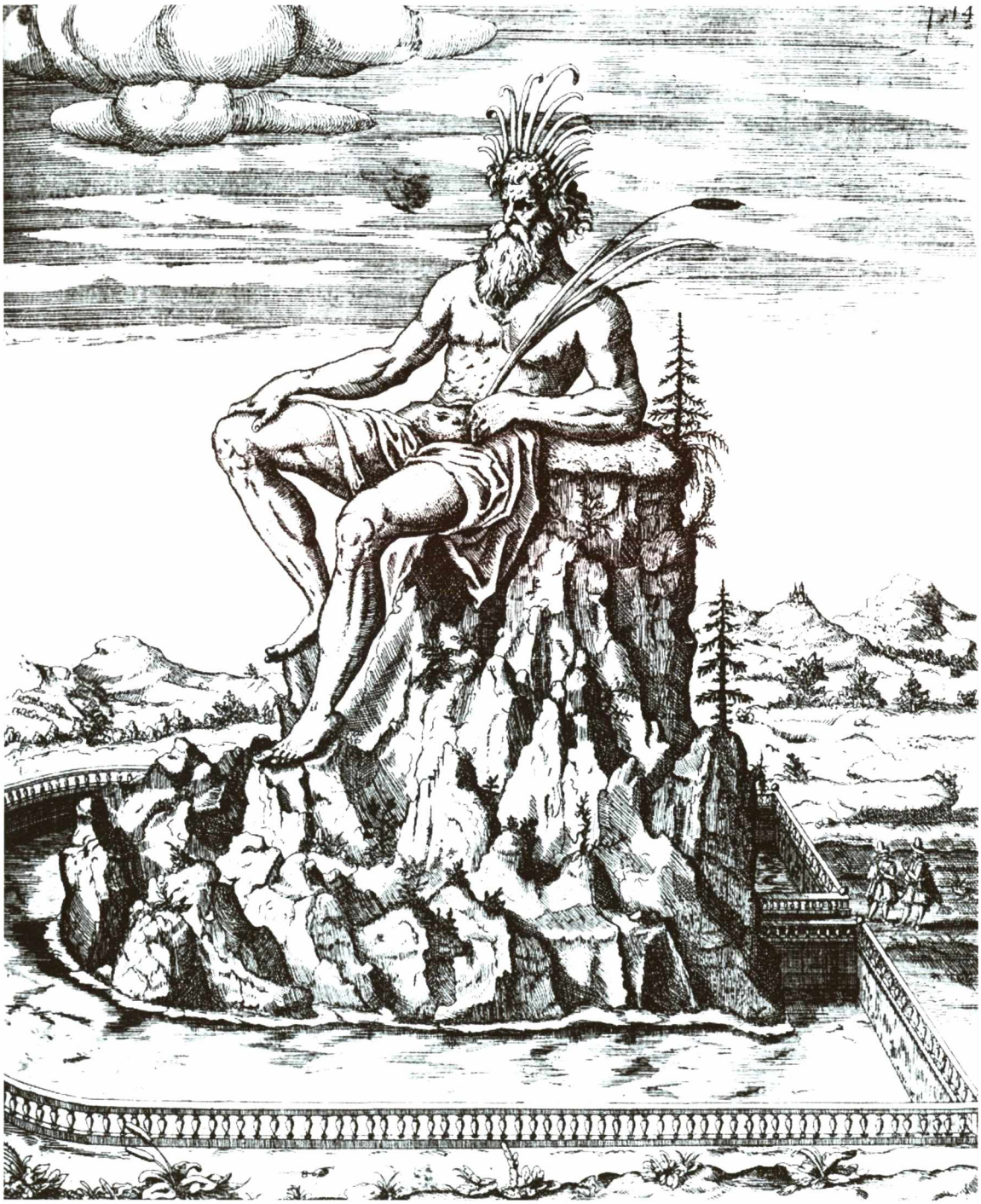


Jean-François Niceron, *Šv. Evangelistas Jonas Patme*, freska, 1642 m. nutapyta Mažesniųjų brolių vienuolyne Romoje, o 1644 m. – Paryžiuje.



(41)

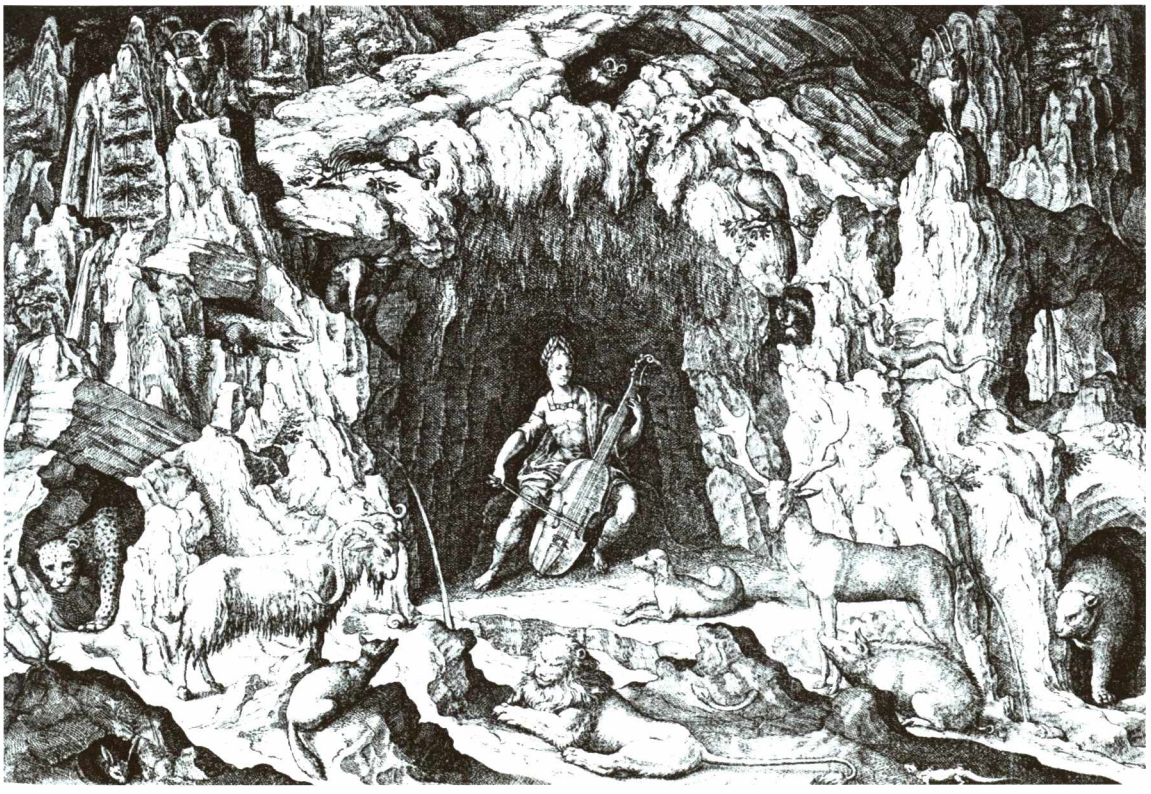
Pierre Accolti, *Ištęsta ausis*, 1625.



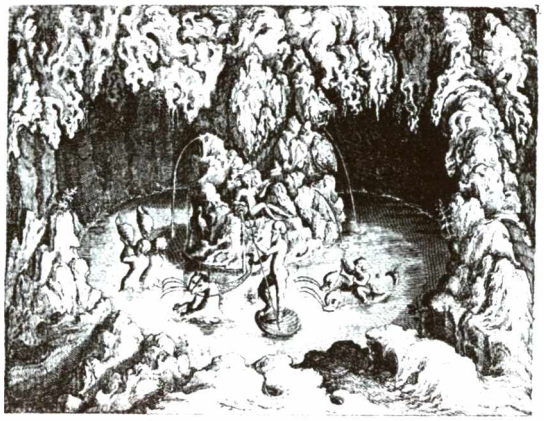
(42)

Salomon de Caus, *Alegorinė figūra, vaizduojanti Tmolo kalną su olų įdubomis*, 1615.

Salomon de Caus, *Alegorinė figūra, vaizduojanti upę ir olų įdubas*, 1615.

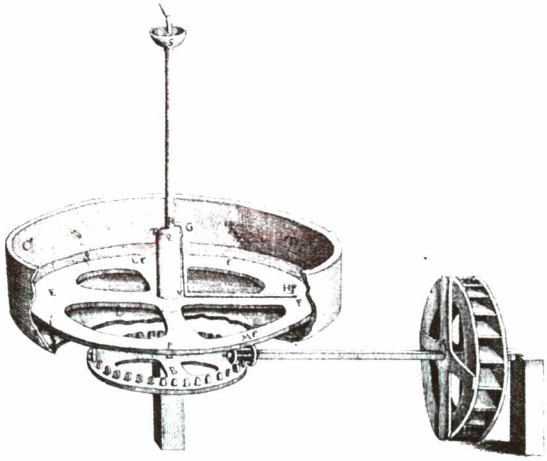


Salomon de Caus, *Orfėjo ola,* „kuri galėjo būti pavaizduota ankstesniame paveikslėlyje“, 1615.



(45)

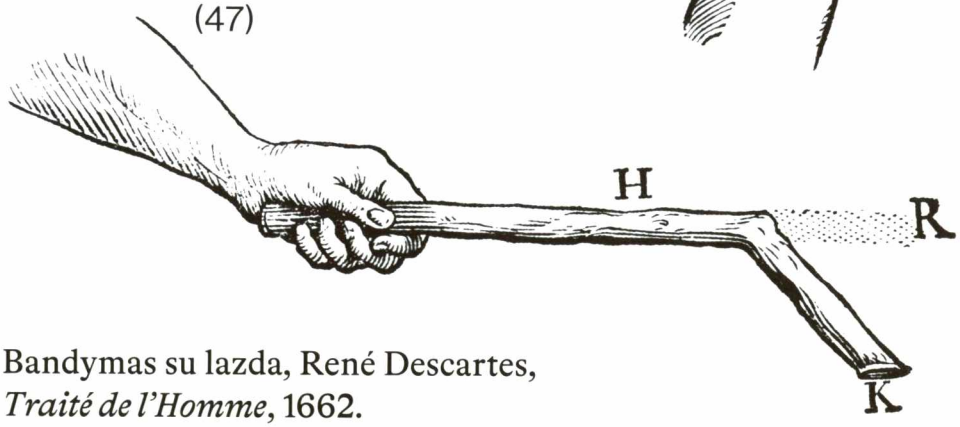
Salomon de Caus,
Neptūno ola, 1615.



(46)

Bandymas su rutuliuku, René Descartes,
Traité de l'Homme, 1662.

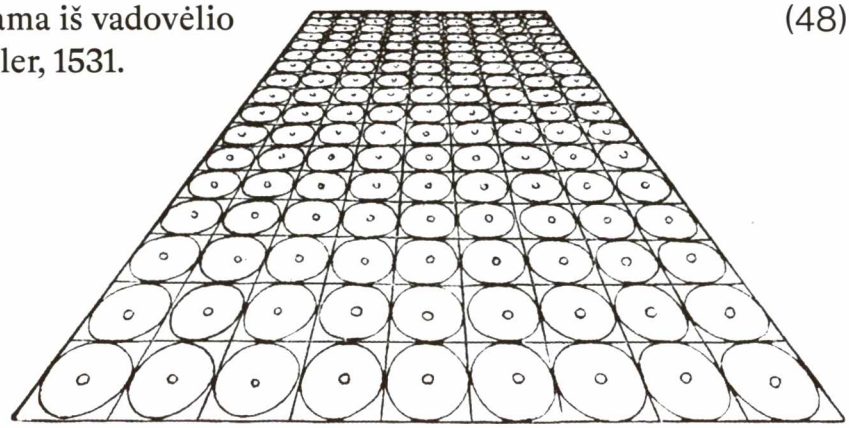
(47)



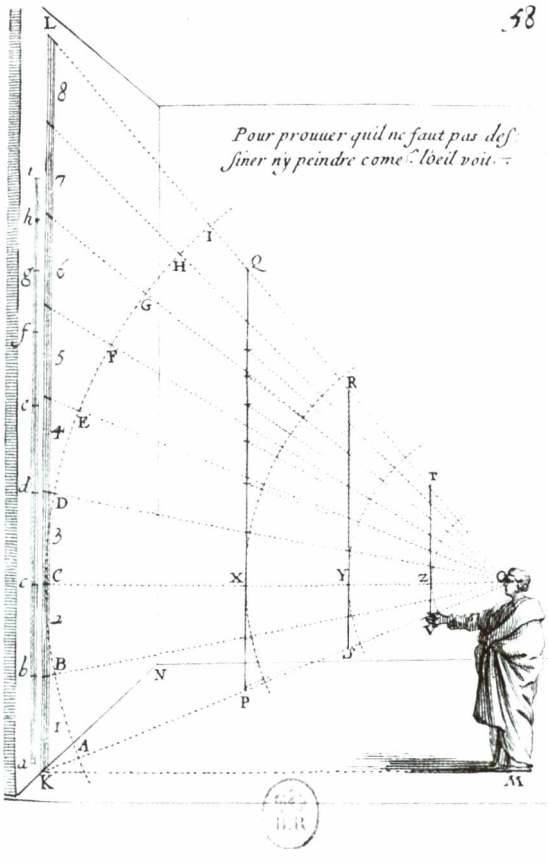
Bandymas su lazda, René Descartes,
Traité de l'Homme, 1662.

Perspektyvos diagrama iš vadovėlio menininkui, H. Rodler, 1531.

(48)

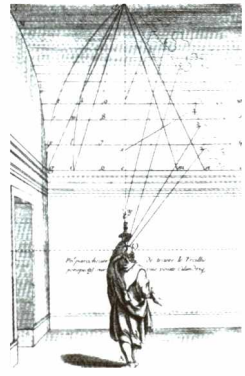


58 (49)

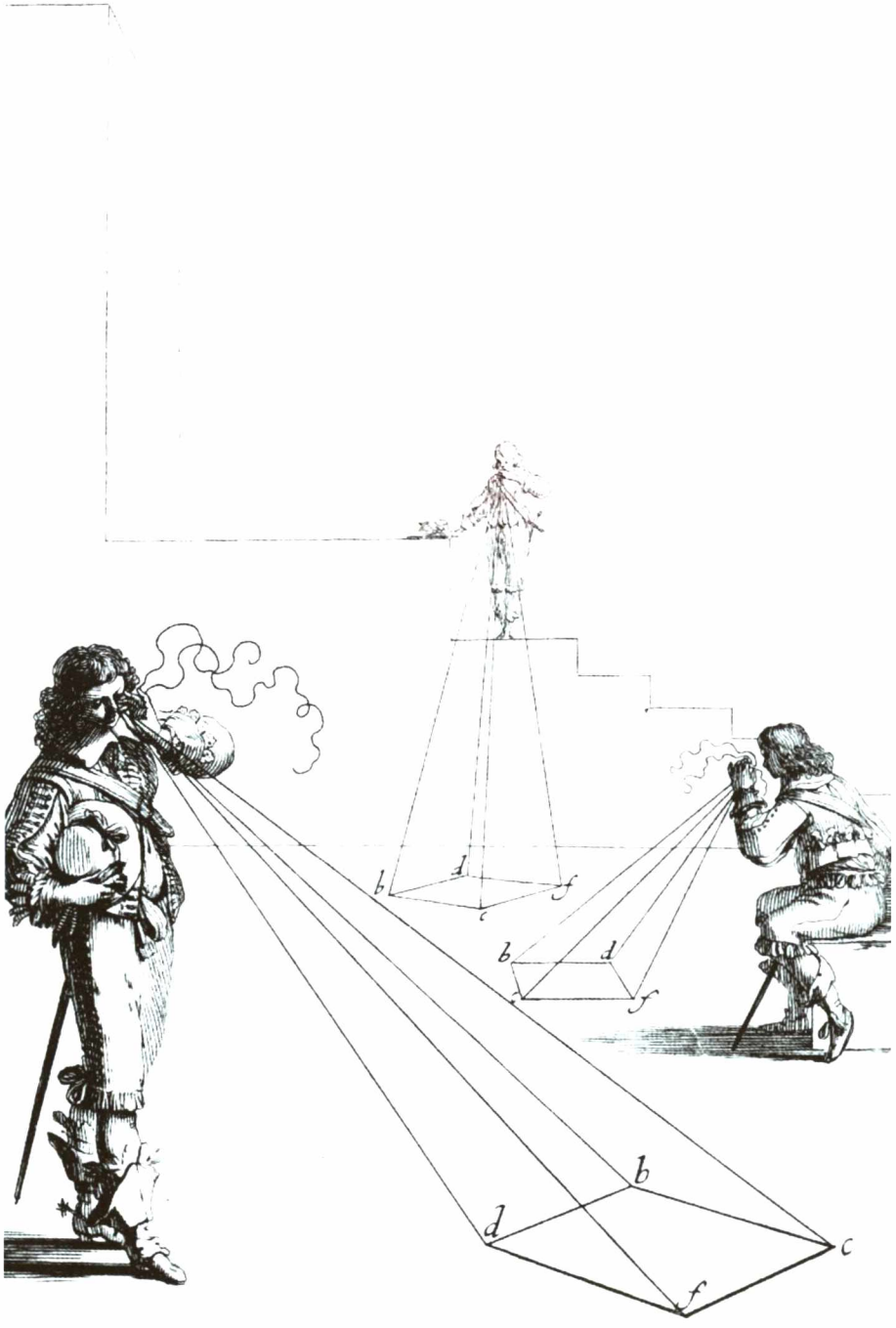


Abraham Bosse, *„Įrodymas, kad negalima piešti ir tapyti, kaip regi akis“*, 1665.

(50)

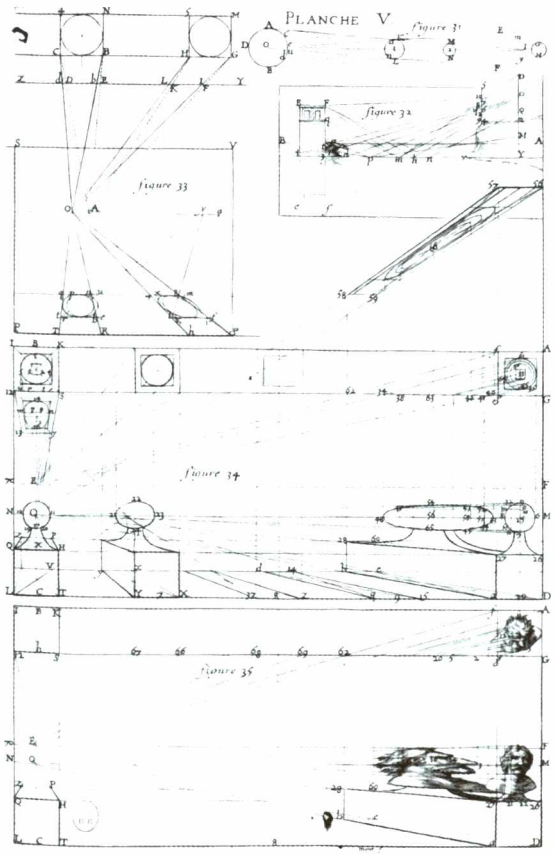


Abraham Bosse, *Perspektyvos projekcija ant skliauto*, 1653.



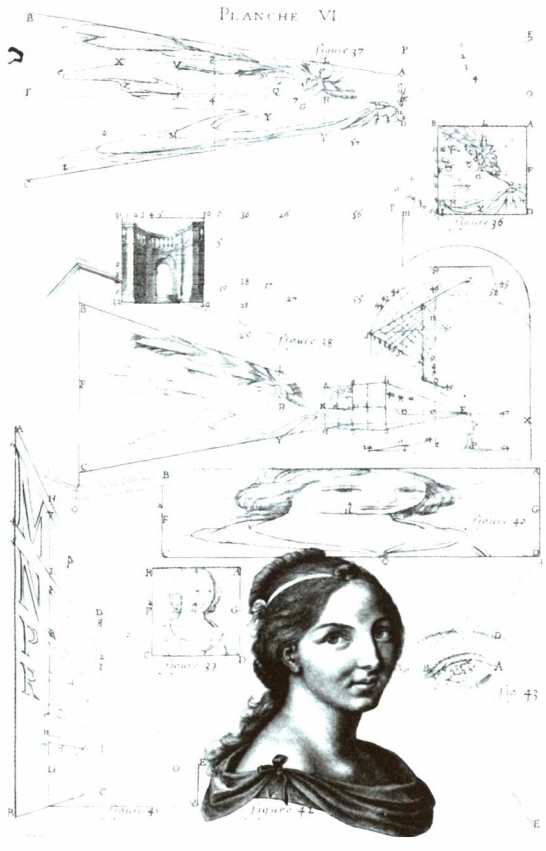
Abraham Bosse,
Perspektyvos meistrai, 1648.

(52)



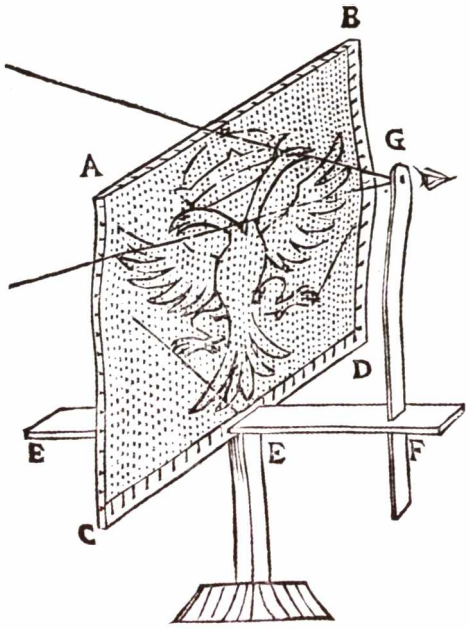
Grégoire Huret, *Perspektyvinis įprastų atvaizdų sumažinimas*, 1672.

(53)



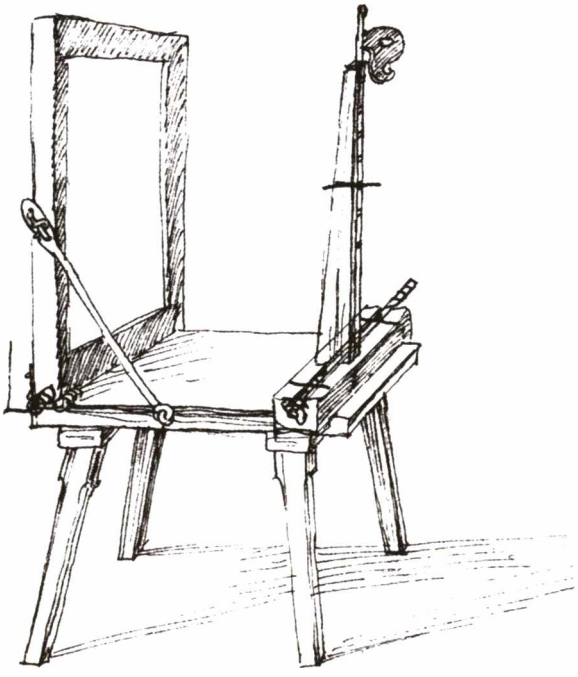
Grégoire Huret, *Išilgintų atvaizdų kompozicija*, 1672.

(54)



Athanasius Kircher,
Mezoptinis prietaisas, 1646.

(55)



Dürerio langas, eskizų knyga,
1514. Drezdeno biblioteka.

Tai esą tebuvę kitų idėjas besiskolinantys šarlatanai. Autorius tęsia: trečiąjį to paties Albrechto būdą „vaizduoti figūras pasitelkus skaidymą kvadratėliais“ perėmė Barbaro ir Cousin, ir tai esą yra „nuo pradžios iki pabaigos prasčiausias iš visų trijų, visiškai prieštaraujantis optikos ir portreto meno taisyklėms“[131]. Jo kirčių neišvengia nė vienas žymus vardas. Atsidūrėme toli nuo susikaupimo vienuolyne ir taikių apmąstymų apie regimybes ir tikrovę. Nuo šiol perspektyva kelia pyktį ir sujudimą, niekaip nesusijusius su jos objektu.

Įžeidinėjimų laviną pratęsė ir visus klasikinius autorius įtraukė išilgintais paveikslais susidomėjęs Huret. Buvo galima pagalvoti, kad visuotinėse skerdynėse šie autoriai bus visiškai pamiršti, tačiau nutiko kaip tik priešingai. Colbert'o ir Le Bruno Akademijos atstovas akcentuoja šių kombinacijų įdomumą ir svarbą. Sistemos išdėstytos antroje knygos dalyje „Apie spekuliatyviąją perspektyvą: visų laikų įdomiausių ir svarbiausių klausimų apie portretus ir dailę rinkinys bei atsakymai į juos“. Autorius mintį plėtoja palaipsniui, pirmiausia išstudijuodamas geometrinę redukciją perspektyvoje įprastų paveikslų atveju[132].

Iškyla teorinė problema. Tam, kad per akelę priešais kompoziciją būtų matomos tokios, kokios yra, figūros turi tuo smarkiau išsiplėsti, kuo labiau nutolsta nuo ašies: rutuliai išvirsta į ovalus, o žmonių galvų profiliai ištįsta (52 pav.). Nepatariama taikyti šios procedūros. Jei į paveikslą bus žiūrima tiesiai, ne iš reikiamo žiūros taško, įprastas piešinys dėl savo iškraipymų atrodys nemalonus akiai: išilgai galerijos nutapyta plati kompozicija meta iššūkį visai tapybai ir portreto menui. Atvaizduoti didingi siužetai – mūšiai, kavalkados ar triumfo eisenos – atrodys kaip siaubinga mėsmalė. Žmonių figūros atrodys panašios į ant užpakalinių letenų atsistojusius lokius ar vandenligės kamuojamus ligonius.

131 *Ibid.*, 217 dalis, p. 76.

132 *Ibid.*, 187 dalis, p. 61 ir toliau.

Argi neatrodys, kad šie piešiniai sukurti tam, kad atvaizduotų niūrius sapnus ar raganų puotas, kurie tegali kelti liūdesį ir pasišlykštėjimą bei subjauroti besilaukiančių moterų vaisių, užuot atvaizdavę įprastus natūralius ir malonius dalykus?

133 Žr. aukščiau, 3 pav.

Visais šiais atvejais kalbama ne apie anamorfozes kaip tokias, o apie optinius ištaisymus, tokius kaip, pavyzdžiui, Plinijaus papasakota legenda apie Fidiją arba sraigtinės Dürerio kolonos[133]. Išilginti paveikslai, kur vaizduojami objektai visiškai išnyksta dėl deformacijų, kaskart susiduria su vis kitokiomis kliūtimis ir savo paslaptingumu vilioja protus. Vienas po kito analizuojami keletas pavyzdžių (53 pav.). Savaime aišku, kad Marolois esą daro klaidą, kaip ir Vignola bei Danti, tiesiog ištempdamas piešinį stačiakampyje ir neatsižvelgdamas į susikertančių linijų tašką. Šią procedūrą iliustruoja į Bettinio panaši moters galva. Tai esą grubios procedūros, kaimietiškos ir nesektinos. Visi tokio pobūdžio derinius kūrę autoriai, įskaitant ir Niceroną, esą nieko nesuprato, bet ir Grégoire'o Huret siūlomas metodas beveik nesiskiria nuo anų patarimų ir juo išgaunamas tas pats rezultatas. Huret metodas paremtas tiesiogiai brėžiamu žiūrėjimo kampu, nesinaudojant tinkleliu. Tai tiesiog supaprastintas tėvo Maignano principas: spinduliai neliečia visos projektuojamos figūros silueto ir sustoja tik svarbiausiuose taškuose. Štai, pavyzdžiui, galvos piešinyje jie liečia nosies galiuką, sprandą, kaktą, viršutinę lūpą, akį ir smakrą. Procedūra atliekama be siūlo, tiesiog nužymint gaires. Per šiuos taškus pravestos vertikalės užbaigia paveikslą, toje pačioje linijoje suteikdamos orientyrą, tad telieka įvesti norimą atvaizduoti dalyką. Darant graviūras, biustas ištempiamas ant milžiniškos pertvaros,

kurios ilgis apskaičiuojamas pagal žmogaus siluetą: apie 20 metrų, kaip ir Mažesniųjų brolių vienuolyne[134].

Huret pabrėžia, kaip svarbu užkloti deformuotą paveikslą normaliu, visai kaip šventųjų atvaizduose:

> *Kadangi išilgintame paveiksle galva ar figūra iki pusės smarkiai iškreipiamos ir tampa neatpažįstamos, jei į jas žiūrima ne per numatytą angą, stengiamasi, kad paveikslą stebintiems laisvai iš visų pusių nekiltų blogų minčių, tad sukuriamas dėmesį nukreipiantis ir akį džiuginantis peizažas su medeliais, piemenimis, avimis ir kitais gyvūnais, išdėliotais ant plaukų ar išilgintos barzdos, o taip pat ant rūbų klosčių. Visa tai tam, kad akys turėtų ką veikti, kol išilginta figūra galiausiai atkuriama ir akimirksniu atpažįstama, nors tarp smarkiai susiaurintų medelių, figūrų ir kitų siužetų ji visiškai išnyksta.*

Čia galime atpažinti Barbaro ir Nicerono patarimus, kurie toje pačioje knygoje smarkiai iškreipiami. Įtraukta į tradicijų ir menininkų ratelių konfliktus, perduodama iš kartos į kartą ir ilgai plėtota, anamorfozė prieš šias audras atsilaiko būtent kaip grynasis mokslas. Anaiptol neatmesta, anamorfozė pripažįstama ir metodiškai dėstoma oficialios mokyklos atstovo, įtraukiančio net ir pačius fantastiškiausius jos elementus[135]. Tai – beveik įšventinimas. Tuo metu anamorfozė kartu su dekartiškomis srovėmis pasiekia vokiečių krantus, kur sukuriami pirmieji jos pavyzdžiai.

134 G. Huret, *op. cit.*, 201-205 dalys, p. 65–69, VI.

135 Su tuo nesutinka G. Kauffmann (*Poussin Studien*, Berlynas, 1960, p. 77, 56 išnaša), pasak kurio Huret sukyla prieš anamorfozės praktikas savo knygos 187, 198 ir 209 dalyse. Šiose dalyse rašoma apie perspektyvos įprastuose paveiksluose bei netaisyklinguose skliautų paviršiuose redukciją pasitelkiant geometrijos taisykles.

Vokiečių vizionieriai: Kircher ir Shott

Schöno kraštą anamorfinės perspektyvos atkūrimas pasiekia per Romą, kur gyveno jėzuitas tėvas Kircher (1602–1680), kilęs iš Fuldos apylinkių. Jis buvo keistas žmogus, eruditas ir sykiu mistifikatorius – gilinosi į įvairiausias sritis, kolekcionavo keistenybes, net turėjo *Wunderkammer*. Bėgdamas nuo švedų okupacijos, 1633 m. išvyksta iš Viurcburgo, kur prieš tai dėstė rytų kalbas bei filosofiją, šiek tiek laiko praleidžia Avinjone, kol galiausiai apsistoja Romoje. Tarp daugybės jo darbų esama raštų apie Egiptą, jo kalbą (1643) ir hieroglifus (1650–1656), egiptietišką Kinijos civilizaciją (1667), magnetizmą ir įsimylėjėlius (1630), muziką (1650), dangišką pasaulį (1656), žemišką pasaulį (1657) ir požeminį pasaulį (1664), šviesą ir šešėlį (1646), skaičių paslaptį (1665). Tai – grynojo ir okultinio mokslų, sveiko proto ir beprotybės, visuotinių sąrangų ir pavienių pasakojimų mišinys. Eruditas palaikė pastovius ryšius su prancūziškąja Švč. Trejybės grupele, o taip pat ir Paryžiaus Mažesniaisiais broliais. Susirūpinęs savo reputacija tarp vokiečių jėzuitų, Descartes, tarpininkaujant tėvui Mersenne'ui, siekė Kircherio draugystės[136].

Tokių didelių ir įvairialypių ambicijų vedamam mokslininkui ėmusis tyrinėti perspektyvą, šioji buvo įtraukta į sintezių sūkurį ir įsiliejo į antgamtiškas ir sykiu tikras sistemas. Perspektyvos klausimą jis pirmąsyk pristatė veikale *Ars Magna lucis et umbræ*[137] (1646), kuriame nagrinėjama spindulių įvairovė ir daugybė jų pritaikymo būdų kosmometrijoje, astronomijoje, gnomonikoje, scenografijoje ir t.t. Savo optika, katoptrika ir pamokymais, būdingais daugybei dekartiškojo rato žmonių, šis veikalas atspindi tam tikras modernybės mokslo sroves. Kita vertus, čia aptinkame ir senų

136 Nepateikiame visos milžiniškos Atanazijaus Kircherio bibliografijos, apimančios įvairiausius klausimus. Jo *Wunderkammer* katalogą sudarė F. Bonnani (*Museum Kircherianum*, Roma, 1709). Ten išvardyti įvairūs senoviniai objektai, augalai, sausumos ir vandens gyvūnų iškamšos, monetos, matematiniai prietaisai, automatai ir kiti įrenginiai, veidrodžiai ir „žvelgiant iš tam tikro taško elegantiškos figūros, kurios kitais atvejais atrodo keistai". Apie Kircherio ryšius su Descartes'u žr. A. Baillet, *La Vie de M. Des Cartes*, Paryžius, 1621, II, p. 284. Apie Kircherį kaip egiptologą, hieroglifų ekspertą ir orientalistą žr. J. Baltrušaitis, *Essai sur la légende d'un mythe, La Quête d'Isis, Introduction à l'Egyptomanie*, Paryžius, 1967, p. 188 ir toliau, p. 246 ir toliau.

137 A. Kircher, *Ars Magna lucis et umbræ in decem Libros digesta*, Roma, 1646.

astrologijos doktrinų, horoskopų, anų amžių mikrokosmo ir magijos.

Visos dirbtinei ir natūraliai perspektyvai kylančios problemos kartu su geometrinėmis ir mechaninėmis priemonėmis atliekamais ištiesinimais ir deformacijomis detaliai aprašomos veikalo dalyje apie spinduliuotes. Tačiau labiausiai Atanazijų Kircherį domina automatinės procedūros ir formų iškraipymas. Prietaisas, kurį jis tariasi išradęs[138], yra taip pat įrengtas, kaip ir Maignano, tik senoviškesnės struktūros. Jį sudaro rėmai ant kojelės, ant kurių ištempta permatoma plėvelė panaši į tą, kuri „dengia kilmingų moterų veidus". Plokštelėmis reguliuojama paslanki akelė gali keisti atstumą ir aukštį (54 pav.). „Mezoptiniu" įvardytas prietaisas elementus perima ne pro dureles kaip Mažesniųjų brolių atveju, o pro Dürerio langelį (1514–1525)[139] (55 pav.), tik čia stiklą pakeičia audinys. Čia grįžtama prie visų perspektyvos meistrų priemonių pirmtako: Alberti „skaidymo", kur tinklas ištempiamas ant rėmo „iš bet kokios spalvos itin plonų siūlų retai suausto šydo"[140]. Veikalas, kuriame jis aprašytas – *Della Pittura* (1435) – aptariamuoju metu jau buvo išleistas penkis kartus[141], kita vertus, tą patį išdėstymą XVI a. viduryje panašiai aprašė chirurgas iš Venecijos Michelangelo Biondo. Tiksliai vadovaudamasis Maignano pavyzdžiu, Kircher pasineria į dar gilesnę praeitį, tačiau nuo šiol prietaisas bus naudojamas naujaip.

Įvardijami tokie mezoptinio prietaiso panaudojimo būdai: 1. Neryškių ir švytinčių spindulių tyrimas; 2. Bet kokio objekto, kūno, piešinio, skulptūros, pastato, miesto, vietovės, miško ar kalno įperspektyvinimas; 3. Mechaninių ir saulės laikrodžių derinimas. Jį ypač rekomenduojama naudoti: 1. Atvaizdams transformuoti šviesos pagalba, kaip Barbaro ant drobės projektuojant jų subadytas figūras; 2. Atvaizdams transformuoti šešėlio pagalba, ant storo popieriaus užmetant jų išpjaustytus siluetus.

138 *Ibid.*, p. 124–128.

139 Dürerio langas pavaizduotas dar Drezdeno ir Londono eskizuose 1514 ir 1515 m. Kitas prietaiso versijas, datuojamas 1525 ir 1527 m., galime aptikti jo Drezdeno eskizų knygoje. Kai kurie jų įtraukti į antrą vokišką jo veikalo leidimą, pasirodžiusį 1538 m. Žr. H. Tietze ir E. Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis des Werkes Albrecht Dürers*, Bazelis ir Leipcigas, 1938, nr. 622, 631, 934, 975, 976, taip pat M. Schuritz, *Die Perspektive in der Kunst Albrecht Dürers*, Frankfurtas prie Maino, 1919. 1514 m. eskizo reprodukcija publikuota R. Bruck, *Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der Bibliothek zu Dresden*, Strasbūras, 1905, 135 (177b).

140 L.-B. Alberti, *De la statue et de la peinture*, vert. C. Popelin, Paryžius, 1868, p. 140. Apie *velo Alberti* žr. J. Meder, *Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung*, Viena, 1919, p. 144 ir toliau.

141 Pirmi du leidimai – lotyniškas (*De Pittura... Leonis Baptiste Alberti*) ir itališkas (*La Pittura di Leonbattista Alberti*) – išleisti atitinkamai 1540 m. Bazelyje ir 1547 m. Venecijoje.

Formų išsklaidymas įstrižų spindulių pagalba išsamiai aprašomas knygos dalyje, skirtoje *Magia parastatica*, arba reprezentuojančiajai magijai, apie kurią rašė dar Roger Bacon. Čia aptinkame dar Lomazzo ir Nicerono numatytą ištisą programą, kaip ištęstais piešiniais dekoruoti didelius architektūros paviršius: sienas, koridorius ir grindinius. Tačiau Kircher žengia dar toliau. Jo sodai gali būti sutvarkyti taip, kad, žvelgiant iš tam tikro taško, medžiai ir augalai sudarys gyvūnus, kurie rodysis tarsi nutapyti ant drobės. Jo miestai taip pat gali sudaryti gyvas figūras. Perspektyvos prietaisas čia nėra statiškas, regos spindulius fiksuojantis įrenginys. Jis pasižymi aktyvia jėga ir aplink save projektuoja magiškai suyrančius ir vėl susiformuojančius pasaulius. Prancūzų Mažesniesiems broliams metodiškai eksperimentuojant proto ribose, vokiečių jėzuitas įsitraukia į spekuliacijas ir evoliucionuoja irealybėje. Į gyvus padarus gali būti perdaromi net kalnai ir uolos.

Žinoma, gamtą nuolat spraudžiant į kruopščiai apskaičiuotą perspektyvos tinklelį ir sodų medžiams bei gėlėms suteikiant taisyklingas formas, šiems pataisymams suteikiama nemažai medžiagos, o ir meistrystę yra kur pritaikyti. Pats Descartes apie tai yra pasisakęs dar jaunystės rašiniuose (1619–1621)[143]:

> *Sode galima įrengti visokias figūras – medžius ir kita – vaizduojančius šešėlius; item, užtverti tvoras taip, kad iš tam tikros perspektyvos jos vaizduotų tam tikras figūras...*

Tačiau net ir čia vaizduotė liejasi per kraštus. Kircherio ir kito jėzuito iš Bolonijos, Bettinio, siūlomas anamorfinis komponavimas teikia peno šiems kraštutinumams. Parmoje gyvenęs gamtos mokslų ir matematikos profe-

142 A. Kircher, *Ars Magna*, p. 703–733.

143 Leibnizo nurašytas fragmentas, Ch. Adam ir P. Tannery, *op. cit.*, X t., p. 215–216, cituoja G. Rodis-Lewis, *op. cit.*, p. 464.

sorius Bettini taip pat yra parašęs teatro pjesių, tarp kurių yra ir *Satyrinė-pastoralinė tragedija*. Jo projektas ne ką mažiau ekstravagantiškas. 1642 m.[144] jo publikuotame mokslinių paslapčių rinkinyje *Apiaria* pateikiamas piešinys, kuriame vaizduojamas *Kristaus kančios instrumentų sodas* (56 pav.). Žolynus kryžmai kerta du milžiniški takai ir įstriži takeliai. Priešais namelį ant medžio regime nuožulniai paguldytą koloną ir neįprastą daugiakampį. Pro vieną iš langų iškišta ilga kartis su ant jos pamautu erškėčių vainiku. Pirmame plane skleidžiasi trys gėlės. Atsistojus į reikiamą tašką, takai virsta kryžiumi, takeliai – ietimis, gėlės ir geometrinis kūnas virsta vinimis ir antkapiais, tiksliai tam numatytoje paveikslo vietoje išryškėja karūna bei iškyla plakimo stulpas. Lygiame lauke išdygsta didieji krikščionybės simboliai. Projekcija greičiausiai atlikta pasitelkus iškarpytą popierių, kurio tuščios ertmės apytikriai nužymi kiekvieno objekto vietą ir formą, o ant žemės visa tai sužymima regimaisiais spinduliais. Įrengimas, perimtas iš Barbaro, taip pat primena ir mezoptinį Kircherio brėžinių pobūdį, tačiau jo panaudojimas lygiai toks pat problemiškas. Kircherio numatytas metodo išplėtimas miestams ir kalnams lieka ketinimais. Temas įkvepia nuo viduramžių[145] plitę išradingi sudėtinių būtybių atvaizdai ir zoomorfiniai peizažai.

Tarp Romoje ir Florencijoje iki 1649 m. dirbusio Braccellio *Keistenybių* (1624) galime atrasti uostą ir kaimą, kurie atrodo kaip sugulę milžinai[146] (57 ir 58 pav.). Pirmasis milžinas išsitiesęs prie jūros. Jo galva – pilies bokštas, kūnas – pečius ir rankas sudarančio pylimo viduje išdėstyti pastatai, o sąnarius žymi bokšteliai. Dešinė ranka sudaryta iš molo, kairė – iš dviejų kalnų. Tarsi rantytais šarvais apsivilkęs architektūrinėmis formomis, personažas vaizduoja ant kranto besiilsintį kariškį ar sargybinį. Kitoje iliustracijoje tiesiame kelyje šonu pasisukusio vyro keliai sulenkti, ištiestos rankos tvirtai laikosi dirvos, kuri pamažu ryja vyrą. Didingos

144 M. Bettini, *Apiaria universæ philosophiæ mathematicæ*, Bolonija, 1642, *Apiarium V*, p. 32.

145 J. Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique*, Paryžius, 1955, p. 211–220 ir „Le Paysage fantastique au Moyen Age", *L'Œil*, 10, 1955, p. 18 ir toliau.

146 *Capricci e Bizzarrie di varie figure di Giovanbatista Braccelli, pittore fiorentino, All'Illmo Sig. Don Pietro Medici*, 1624. Pilną rinktinę išleido A. Brieux, *Braccelli Bizarrie, l'aventure d'un livre* su Tristano Tzara *Įvadu apie Braccelli*, Paryžius, 1963.

durys gilumoje primena pražiotą burną. Menininkas šias fantazijas tarsi Arcimboldo kaprizus sukomponavo su įvairialypiais kūnais ir medžiagomis. Tame pačiame albume pateikiama keletas paveikslo versijų, sukurtų neįpareigojančiai pramogai, nesirūpinant, kaip jos veikia gamtoje, tuo tarpu Athanasius Kircher, kuris, be abejo, buvo su jomis susipažinęs, jas laiko pirmiausia optinėmis projekcijomis: žmogaus figūra iškyla tik iš tam tikro rakurso ir vienintelio tikslaus žiūros taško. Štai atvejis, kuriam prisireikia Kircherio sukurto prietaiso.

Nors jo veikale šalia aprašymų nepateikta jokių iliustracijų, antropomorfinių kalnų receptą lydi pasakojimas ir graviūra. Pateikiama istorija apie Atono kalną, kurį Aleksandrui Didžiajam dirbęs makedonietis architektas Dinokratas pavertė žmogumi. Išskaptuota figūra kairėje rankoje laiko miestą, dešinėje – kirtimą, į kurį susirenka visų upių vandenys. Plutarcho ir Strabono sakmė pateikta antrosios Vitruvijaus knygos įžangoje, iš kurios Kircher perėmė tiek tragiškos, komiškos ir satyrinės scenų aprašymus, tiek knygos dalis apie tai, kaip optinių deformacijų pagalba ištiesinti stilobatus ir kolonas. Legendą užbaigia techninis paaiškinimas: milžinas kalne tėra didžiulė anamorfozė, naudojant mezoptinį šydą suprojektuota ant netaisyklingo paviršiaus.

Tačiau šių metamorfozių aprašymą lydinčiame piešinyje vaizduojamas ne Atono kalnas: kaip projekcijų peizaže iliustraciją Kircher pateikia iš kalvos ant ežero kranto sudarytą *Campus anthropomorphus* (59 pav.)[147]. Viršūnėje išsidėstę namukai. Per vidurį įsikūrusi šaudykla. Dešinėje iškilusi giraitė. Pirmame plane apačioje – puslankė pakrantės siena. Pasukus paveikslą taip, kad kairysis šonas būtų apačioje, išvystame barzdotą galvą su nosimi iš namų, ausimi iš debarkaderio, akimi iš taikinio ir plaukais iš augalų. Tai – dar XVI a. tapyboje

147 A. Kircher, *Ars Magna*, paveikslėlis p. 709.

pasirodžiusio ir su Arcimboldo stiliumi siejamo *Verkehrbild* reprodukcija[148]. Vėliau ją aptiksime bazeliečio Matthäuso Meriano (1593–1650)[149] paveiksle, taip pat ant Hainhoferio *Wunderschrank* medaliono (1632), ant kurio pavaizduotos net kelios anamorfozės. Tą pačią temą, „ain landschafftlin auf holz; wan man es umbkeret ist es ain mansangesicht von Antonio Mozart", mini ir augsburgietis pirklys, 1610 m. Ulme įsigijęs įvairių daiktų, tarp kurių būta ir paveikslo[150].

Šios serijos kilmę atskleidė Gaspar Schott[151], dešimčia metų vėliau iš *Ars Magna* perėmęs visus pavyzdžius. Ji susijusi su vienu iš vertingiausių kardinolo Montalti galerijos darbų, vaizduojančiu ne menininko improvizaciją, o sodą, kurį prelatas prie Diokletiano pirčių Romoje įrengė Siksto V laikais (1585–1599). Nėra abejonių, kad tais laikais būta požiūrio į žmogaus, tokio, koks jis pasirodo tikrovėje, bruožus, kuriuos siekta iškelti vietinėmis priemonėmis, o visų pirma – išreikšti tapyboje. Būtent šis klasikinis metodas, raginęs galvas apgaubti vandenimis, kalnais ir uolomis, panaudojant jį priešingai, vokiečių jėzuitui pakišo idėją pritaikyti perspektyvą iliuzijai išbaigti.

Tačiau visa tai tėra fantazijos polėkis. Grįžęs prie apskaičiuojamų dydžių, Kircher ima plušėti ties labiau pritaikomais geometriniais brėžiniais: 1. *la costruzione legittima*, skirta tiksliai apskaičiuoti perspektyvą; 2. jos išilgintomis ir apverstomis formomis kaip Nicerono darbuose, skirtomis anamorfozėms kurti, vietoje galvos įdedant vokišką erelį[152] (60 pav.). Nėra abejonių, kad schema, kurioje languotas paviršius ištempiamas pagal sklindančius spindulius, o atstumai tarp langelių priklauso nuo vienintelės įstrižainės, paimta iš *Įdomiosios perspektyvos*, mat *Thaumaturgus opticus* pasirodė tais pačiais metais, kaip ir schema – 1646 m. Visos tėvo Kircherio kombinacijos, išskyrus projekcijas dideliuose plotuose, yra artimos jo kolegų prancūzų eksperimentams ir tyrinėjimams, kurie krypo neabejotinai ta pačia linkme. Tuo metu jau kurį laiką Švč. Trejybės vienuolyne

148 Žr. G. Hugnet, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Niujorkas, 1946, paveikslėlis p. 83.

149 J. Böttiger, *Philipp Hainofer und der Kunstschrank Gustav Adolfs*, Stokholmas, 1909, IV t., 59, 2 pav.

150 *Ibid.*, I t., p. 33, Hainhoferio laiškas Pomeranijos hercogui Pilypui.

151 G. Schott, *Magia universalis naturæ et artis*, Viurcburgas, 1657, I t., p. 194, paveikslėlis p. 278.

152 A. Kircher, *op. cit.*, paveikslėlis p. 133.

Romoje egzistavusias stambias sienines kompozicijas jis trumpai pamini tik tam, kad nuslėptų savo šaltinius[153], kai tuo tarpu dauguma įrankių ir patarimų jo veikale aprašomi kaip jo paties išradimas.

Šią tuštumą užpildys jo mokinys Gaspar Schott, kuriam netrukus skirsime šiek tiek dėmesio. Jis irgi buvo jėzuitas, kilęs iš to paties krašto, su mokytoju susipažinęs Viurcburge. Kaip ir mokytojas, paliko Vokietiją kilus Trisdešimties metų karo sumaiščiai, tačiau pradžioje glaudęsis Palerme, po Vestfalijos taikos grįžo į savo šalį, kur tęsė senojo mokytojo darbus. Jį įkvėpė mokytojo darbai, bet didžiausią dėmesį jis teikė okultiniam jų aspektui. Visos gamtos[154] ir technikos[155] įdomybės esančios antgamtiniai reiškiniai. Optiniai, matematiniai, fizikiniai ir akustiniai stebuklai priklausą magijos mokslams. Pradžioje Viurcburge (1657–1659), o po to Bamberge (1674–1677) keturiais tomais išleista *Magia universalis* yra itin detalus veikalas, beveik kosmogonija, atkurianti senus tikėjimus ir anų laikų mokymus.

Magija suskirstoma į natūralią, dirbtinę ir šėtonišką. Pagal viduramžių legendą jos ištakos siekia Zoroastrą – pirmąjį „įteisintą“ visų laikų magą. Tarp žymių magų figūruoja Albertas Didysis ir Cornelius Agrippa. Kaip ir Nicerono atveju, kyla klausimas dėl automatų: galva, kuri kalbasi su judančiomis statulomis, ir Schotto Niurnberge matyta mašina – sumažintą miestą vaizduojanti piramidė, ant kurios zuja miestelėnų figūrėlės: štai barzdaskutys su skustuvu, ana ten paveikslą tapantis dailininkas. Visa tai vyksta tarsi pasakoje ar žaidime, o išjudinama stebuklo.

Į perspektyvą čia žiūrima kaip į anamorfinę magiją. *Magia anamorphotica* sudaro ištisą *Magia universalis*

153 Apie Atanazijaus Kircherio naudotą sistemą, kaip skolintis nenurodant šaltinio, žr. J. Baltrušaitis, *La Quête d'Isis*, p. 188 ir toliau, p. 203 ir toliau.

154 G. Schott, *Physica curiosa, sive mirabilia naturæ et artis*, Niurnbergas, 1662.

155 G. Schott, *Joco-seriorum naturæ et artis, sive magia naturalis*, Niurnbergas, 1664 ir *Technica curiosa, sive mirabilia artis*, Niurnbergas, 1664.

156 G. Schott, *Magia universalis*, I t., III kn., *De Magia anamorphotica*, p. 101–169.

knygą[156]. Būtent čia staiga pasirodo „anamorfozės“, „*anamorfon*“ sąvokos, kurių Atanazijaus Kircherio raštuose dar nėra, nors jis ir iki kraštutinumo išplėtojo techninį žodyną – daugindamas paprastiems žmonėms neprieinamų mokslinių terminių, poeziją jis pavertė beveik hermetiška kalba. Taigi panašu, kad graikišką neologizmą įvedė jo mokinys.

Šis veikalas – tai žinomų procedūrų rinkinys, žymiai išsamesnis ir išbaigtesnis nei *Ars Magna*, iš kurio perimtos bendriausios gairės ir kurio šaltiniai atskleidžiami būtent šiame veikale: Dürer, Niceron, Maignan. Tai tarsi vizionieriškų obsesijų evoliucija ar, tiksliau, grįžimas prie jų. Aprašymas pradedamas geometrija: „De geometricis imaginum deformationibus ac reformationibus in planis rectis“, kur aptinkame visas kompozicijas, sukurtas suskirsčius paviršių langeliais pagal spindulius ir vienintelę įstrižainę (61 pav.) – visiškai tokias pat, kokios pateiktos prancūziškuose vadovėliuose su patikslinimais apie „optikas“, „anoptikas“ ir „katoptrikas“. Taip pat atsekami geometrinių projekcijų ant ilgų galerijų sienų autoriai. Patariama vadovautis *Thaumaturgus opticus* autoriaus metodu. Po to prasideda mechanika: „De mechanica imaginum deformatione in planis rectis“, kur vienas po kito parodomi mezoptinis Kircherio rėmas, Albrechto Dürerio langas ir Emmanuelio Maignano instaliacija[157].

Tėvo Kircherio įrenginys veikia tokiu pačiu būdu – projektuodamas šešėlius, šviesą ir optinius spindulius, tačiau jis pateikia naujų patikslinimų, kaip naudotis įrenginiu[158]. Štai, pavyzdžiui, soduose pagalbiniai akmenys išdėliojami ten, kur pro ant tinklelio pritvirtintos skylėtos figūros kontūrus krenta regimieji spinduliai. Juos pakeis gėlės, žolelės, medžiai, šaltiniai ir fontanai. Žiūros tašku pasirenkamas rūmų langas; piešinys turi vaizduoti žmones, erelius ir liūtus. Iš kalnų ir uolų

157 *Ibid.*, p. 133, VI, p. 140, VII, p. 142, VIII.

158 *Ibid.*, *Magia parastatica*, p. 122 ir toliau.

susidarys karališkojo erelio atvaizdas. Šia tema Schott užsimena ne tik apie romėnų antropomorfinės figūros ištakas, bet ir apie tekstą, iš kurio Kircher perėmė Atono kalno aprašymą – Vitruvijaus II knygos įžangą. Mokinys yra žymiai tikslesnis ir kruopštesnis nei jo mokytojas, o ir jo patarimai racionalesni bei praktiškesni. Norimos vidutinio ir nedidelio dydžio kompozicijos projektuotinos naudojant prie mezoptinio rėmo akelės pritvirtintą siūlą, visai kaip Dürerio langelio atveju, o tai esą yra geriausias instrumentas. Esame netoli Niurnbergo, tad natūralu, jog taip stropiai nuorodas teikiantis vokiečių mokslininkas savo instaliacijų prototipu pasirenka garsaus tėvynainio darbus.

159 *Ibid.*, p. 141.

Langelis detaliai aprašytas visų pirma kaip priemonė tiksliai perspektyvai išgauti: *De fabrica et usu portulæ opticæ Alberti Dureri*, o vėliau ir kaip priemonė deformuoti: *De portulæ Dureri usu in deformatione imaginum* (62 pav.). Piešinį įkvėpė ne originalioji, dar Barbaro reprodukuota, graviūra[159], o Ignazio Danti bei Vignola'os replika (1583), kur tinklas vaizduojamas ne pritvirtintas, o tiesiog padėtas ant stalo (63 pav.). *Le due regole della prospettiva pratica* perleista 1648 m. Romoje būtent tuo metu, kai ten viešėjo iš tėvynės grįžęs Schott, tad nekyla abejonių, kad jis skolinosi iš šio leidimo.

Išskyrus prie statramsčio pritvirtintus kabliukus, prilaikančius du skersai ištiestus siūlus, visa rėmo, langinės ir siūlų išdėstymo struktūra yra lygiai tokia pati, tačiau jos panaudojimo būdas visiškai neatitinka tuometės tradicijos. Čia svarbi tampa ne tik taisyklinga perspektyva. Nuo šiol langelis tampa taip pat ir maginiu instrumentu, kurį galima panaudoti monstriškiems išilginimams. Užtenka pasekti Emmanuelio Maignano, kurio freską Schott matė ir kurio instaliaciją patarė naudoti vaizdų išsklaidymui „in muris et pavimentis

longisimis“, pėdomis: vaizduojamą objektą išdėlioti ne paviršiuje priešais rėmą, o ant langinės, ir ją projektuoti pasitelkus siūlą, ištemptą ten, kur įprastai padedami objektai. *Perspectiva horaria* pasirodė 1648 m., praėjus dvejiems metams po Kircherio publikacijos, ir joje pateikiami techniniai aprašymai, kaip šias projekcijas atlikti.

Mažesniųjų brolių sukurtas „kartuvių“ metodas galiausiai atkurtas Schotto modelyje. Nėra abejonės, kad atkakliai tokį taikymą siūlę Mažesnieji broliai buvo įsitikinę darą revoliuciją jo veikime ir rezultatuose. Tvirtindamas, kad universalus Cigolio instrumentas gali padaryti viską, ką yra išvardijęs kalbėdamas apie įstrižinę perspektyvą, Niceron patikslina: „tai, apie ką pats išradėjas negalėjo net pagalvoti“. Ir tikrai, ši įžvalga galioja ir visiems kitiems seniesiems prietaisams. Vis dėlto kai 1559 m. Barbaro pirmąsyk atskleidžia keletą perspektyvos paslapčių, paaiškėja, kad optinės deformacijos gali būti vykdomos ir mechaniškai:

> *Tą patį* (išilgintas figūras) *galime pagaminti ir be saulės, žibinto ar subadyto popieriaus: pirmiausia turime vadovautis antroje dalyje pateiktomis taisyklėmis* (geometriniu laipsnio mažėjimu), *o po to pasinaudoti instrumentais, apie kuriuos kalbame paskutinėje knygos dalyje.*

Iškart po to vaizduojamas būtent Dürerio aprašytas langelis. Stebina tai, kad šios priemonės išradėjas, taip nuosekliai tyrinėjęs regą, nenumatė priešingo jos taikymo – tai daro jau jo aiškintojai (64 pav.).

Davęs pradžią modifikacijų įnešusiems priešingiems taikymams (Danti bei Vignola, Wenzel Jamnitzer, Johann Heiden), iš esmės atkurtas Salomono de Caus (1612)[160] ir Accolti (1625)[161], Albrechto Dürerio langelis visiškai įsiviešpatavo XVII a., prancūzų dekartininkams Romoje atkūrus pirminę jo struktūrą ir ėmus jį įvairiai taikyti.

160 S. de Caus, *La Perspective...*, Londonas, 1612, *Dešimtoji teorema*.

161 P. Accolti, *Lo Inganno del'occhi*, Florencija, 1625, p. 84.

Visa aibė prieš tai perdarytų ir permąstytų formų bei technikų pasklido po tą židinį, kuris ženkliai prisidėjo prie ankstyviausios jų sklaidos. Ten jos atranda pastovų pagrindą ir yra iš esmės įveiksminamos. Nors Gasparo Schotto veikalas tėra kompiliacinis bei klausimą pateikia vėlyviausiu jo pavidalu, jis taip pat neabejotinai atšviežina senovės pasaulį. Dar įkyresnis ir kategoriškesnis šių fantazmų antgamtiškumas prijungiamas prie pirmųjų sampratų. Kita vertus, pavienių atvejų raida ir sutelkimas koherentiškoje visumoje pratęsia enciklopedinę viduramžių ir renesanso tradiciją. Optinės keistenybės atgyja Menų ir Mokslų kontekste, o visos iki šiol su perspektyva sietos mokslo šakos – aritmetika, geometrija, fizika – perkeliamos į chimeriškumo sritį. *Magia universalis* iškyla ant *Ars Magna* pagrindo. Ji atstovauja mąstymo istorijos etapui, kuriame supaprastintos mokslinės doktrinos išplinta kartu su pasakomis. Visa visata išvirsta į *Wunderkammer*, o veikalas apie ją – į *Wunderbuch*[162].

Šios procedūros ir priemonės atpažintos tik po to, kai nuėjo ilgą kelią ir buvo įtrauktos į mąstymo sritį – tokią išvadą leidžia daryti kai kurios primityvios anamorfozės. Didžiulės svarbos kūrinys – Holbeino paveikslas *Ambasadoriai* – visu reikšmingumu gali būti įvertintas tik [procedūrų ir priemonių] raidos šviesoje.

162 Apie anamorfines sistemas manierizmo mene ir mąstyme žr. G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburgas, 1957, p. 128–129.

Holbeino *Ambasadoriai*

Holbeino *Ambasadoriai*[163] siekia 1533 m. – tuos pačius metus, kuriais buvo sukurta Schöno graviūra ir anamorfinis Karolio V portretas. Paveikslas nutapytas Anglijoje, kur 1531 m. menininkas įsikūrė visam laikui. Du prancūzų ambasadoriai – Polisy valdovas Jean de Dinteville (1504–1565) ir Lavūro vyskupas Georges de Selve (1509–1542) – visu ūgiu pavaizduoti priešais stalą, ar veikiau rytietišku kilimu uždengtą knygų lentyną. Jiems už nugarų kabo šilko užuolaida. Grindys išklotos inkrustuotu marmuru, atkartojančiu Henrio III laikais, 1268 m., italų *cosmati*[164] sukurtą Vestminsterio vienuolyno mozaiką. Dinteville vaizduojamas kaip tvirtas plačiapetis, kurio stiprybę išryškina milžiniška kailinė liemenė pūstomis rankovėmis. Ant kaklo – Sen Mišelio vienuolyno kryželis. Prie šono kabantis durklas išduoda jo amžių – dvidešimt devyneri. Dvidešimt ketverių de Selve, kurio amžius nurodytas ant greta padėtos knygos, vilki violetinę sutaną. Dešinėje rankoje laiko pirštinę. Barzdoti veidai atrodo ramūs, neperprantami (65 pav.).

Lentynose išdėlioti rūpestingai atrinkti objektai. Viršuje – planetas vaizduojantis gaublys, astronominiai prietaisai, knyga ir saulės laikrodis. Apačioje – žemės gaublys, matlankis, liutnia ir dvi knygos: Petruso Apianuso *Pirklių aritmetika* (Ingolštatas, 1527), o erudito ir muzikos mėgėjo vyskupo, simpatizavusio Reformai ir puikiai kalbėjusio vokiškai, pašonėje – 1524 m. Vitemberge išleista Johanno Walterio *Gesangbüchlein*, atversta ties Liuterio choralu.

Pačiame viršuje, kairiajame paveikslo kampe ant sienos kabo iš dalies užuolaidos paslėptas Nukryžiuotasis. Virš žemės pakibęs į kriauklainį panašus pavienis objektas: tai kaukolės anamorfozė, išsitiesinanti priartėjus prie pat paveikslo ir pažvelgus kairėn. Toliau – vos matomas į žemę atremtas liutnios dėklas. Paveiksle

163 Mary F. S. Hervey, *Holbein's Ambassadors*, Londonas, 1900. Taip pat žr. J. L. Ferrier, *Holbein, Les Ambassadeurs, Anatomie d'un tableau*, Paryžius, 1977. Paveikslą į Prancūziją parvežė Dinteville. Jis saugotas Polisy iki 1653 m., kai pilis buvo parduota. 1787 m. jį nupirko J.-B. Lebrun ir perpardavė Anglijos turguje. Londono Nacionalinė galerija jį įsigijo 1890 m.

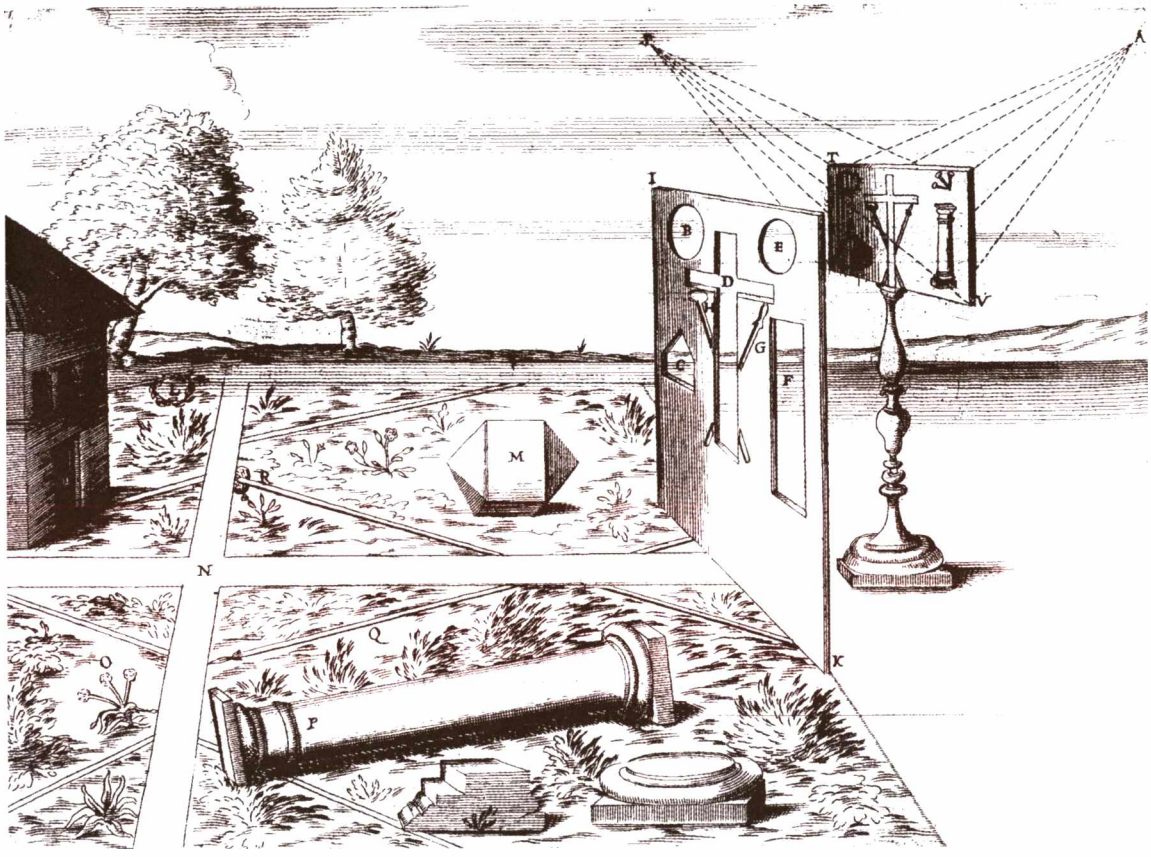
164 Žr. E. Hutton, *The Cosmati, the Roman Marbleworkers of the XIIth and XIIIth Centuries*, Londonas, 1950, p. 63.

vaizduojamoje scenoje tvyro paslėpta prasmė ir iškilmingumas. Tokie orūs vyrai, taip smarkiai atsidavę savo tarnystei ir mokslui, žemė, dangus, prietaisai pasauliui matuoti, Kristus, paslaptingi palaikai – kiekvienas daiktas taip pritvinkęs realumo, kad pranoksta realybę, prisiliesdamas prie irealybės. Skaičiai ir raidės, žemėlapių piešinys ir audinių raštai yra haliucinuojančiai aiškūs. Visa čia yra stebėtinai ir paslaptingai tikra. Kiekvieno kontūro, atspindžio ir šešėlio tikslumas pranoksta paveikslo materialumą. Visa nutapyta kaip *trompe-l'œil*.

Kiekvienas objektas turi simbolinę reikšmę ir nurodo į laisvųjų menų *quadrivium*: aritmetiką, geometriją, astronomiją, muziką. Kai kurie objektai tuo pat metu yra dažnai aprašomi ir veikaluose perspektyvos temomis. Dürerio kūryboje sfera pasirodo kaip taisyklingas kūnas. Ten taip pat aptinkame į Holbeino panašų Laikrodžio žvaigždyną, o prieš langelį tuo pačiu rakursu padėta ne kas kita, o liutnia (64 pav.). Barbaro (1559) raštuose be šių trijų objektų pasirodo ir astronominiai prietaisai, tiksliai atitinkantys sferos, jos optinių projekcijų ir laipsnio mažėjimų aprašymus. Astronomija ir tikroji – dangaus – perspektyva siejamos tiesiogiai. Dangaus kūnus vaizduojantis gaublys atsiduria tarp Jeano Cousino frontispise vaizduojamų objektų (1560). Perspektyvos personifikacija kartais laiko jį rankose kartu su kubu, iš kurio akies link sklinda regimieji spinduliai[165]. Vienas Salomono de Causo (1612) skyrius pavadintas „Kokiu rakursu ant stalo pasukti liutnią“, o jo piešiniai dar panašesni į objektus Londono paveiksle. 1625 m. Accolti liutnią taip pat vaizduoja įvairiais rakursais (66 pav.)[166]. Tarp dviejų ambasadorių lentynose sudėliotas natiurmortas yra tarsi dailininko vadovėlio turinys, lygiai kaip ir kaukolė, apie kurią dažnai dėstyta kaip apie anamorfinių procedūrų

165 *Perspectivæ Sintagma in quo varia...*, Amsterdamas, 1629, frontispiso figūra.

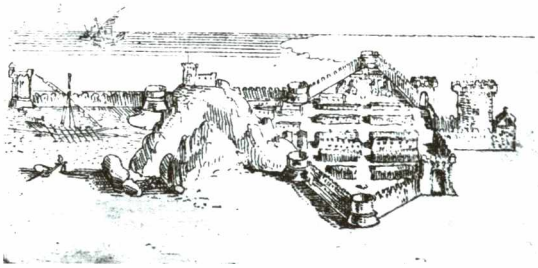
166 P. Accolti, *Lo Inganno degli occhi, prospettiva pratica*, Florencija, 1625, p. 88.



(56)

Anamorfinis peizažas: *Nukryžiuoto Kristaus kančios instrumentų sodas*, Mario Bettini, 1642.

(57)



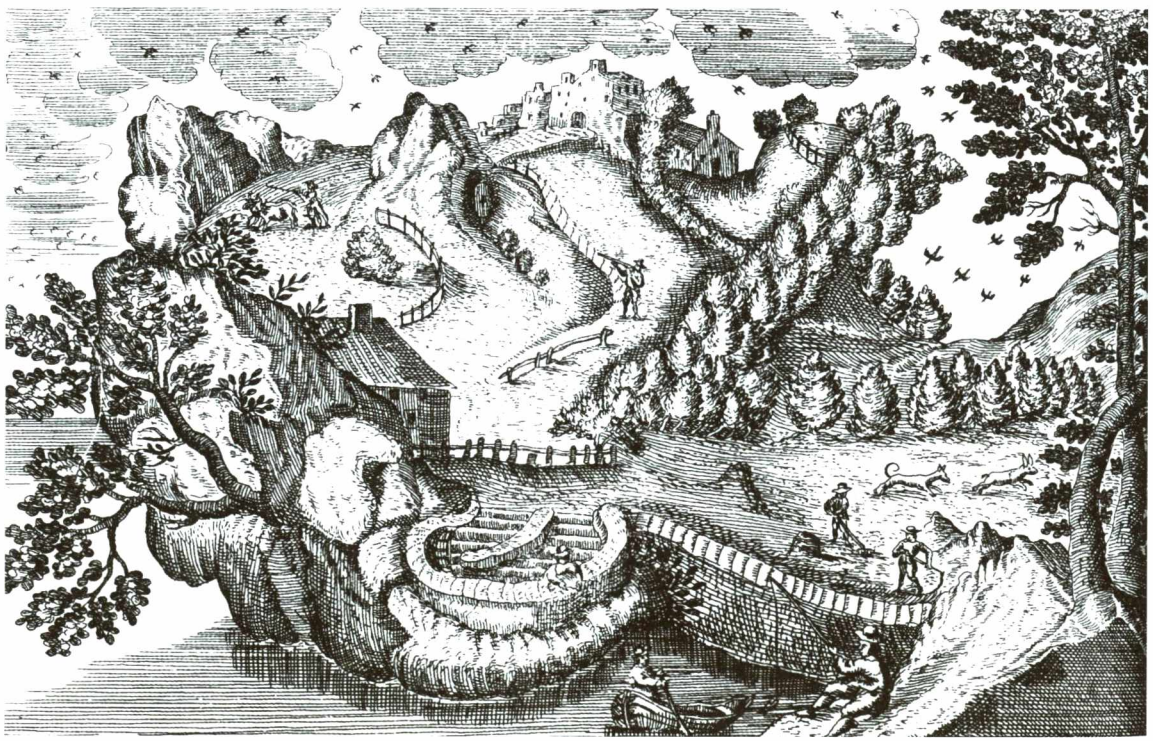
Anamorfinis peizažas:
Anamorfinis uostamiestis,
Giovanni Batista Bracelli, 1624.

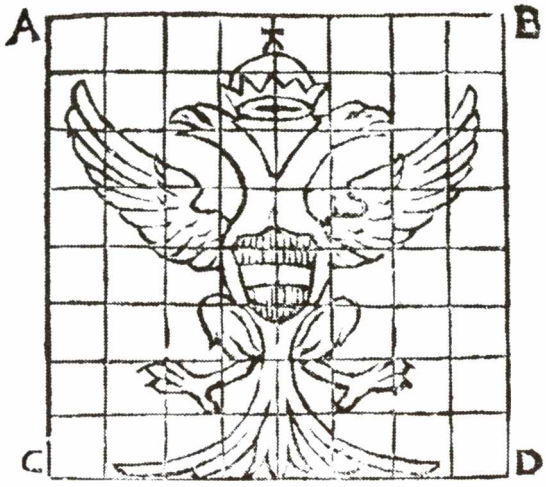
(58)

Anamorfinis peizažas:
Antropomorfinis miestas,
Giovanni Batista Bracelli, 1624.

Anamorfinis peizažas: *Kardinolo Montalti romėniškojo sodo „campus anthropomorphus“*,
apie 1590. Athanasius Kircher, 1646.

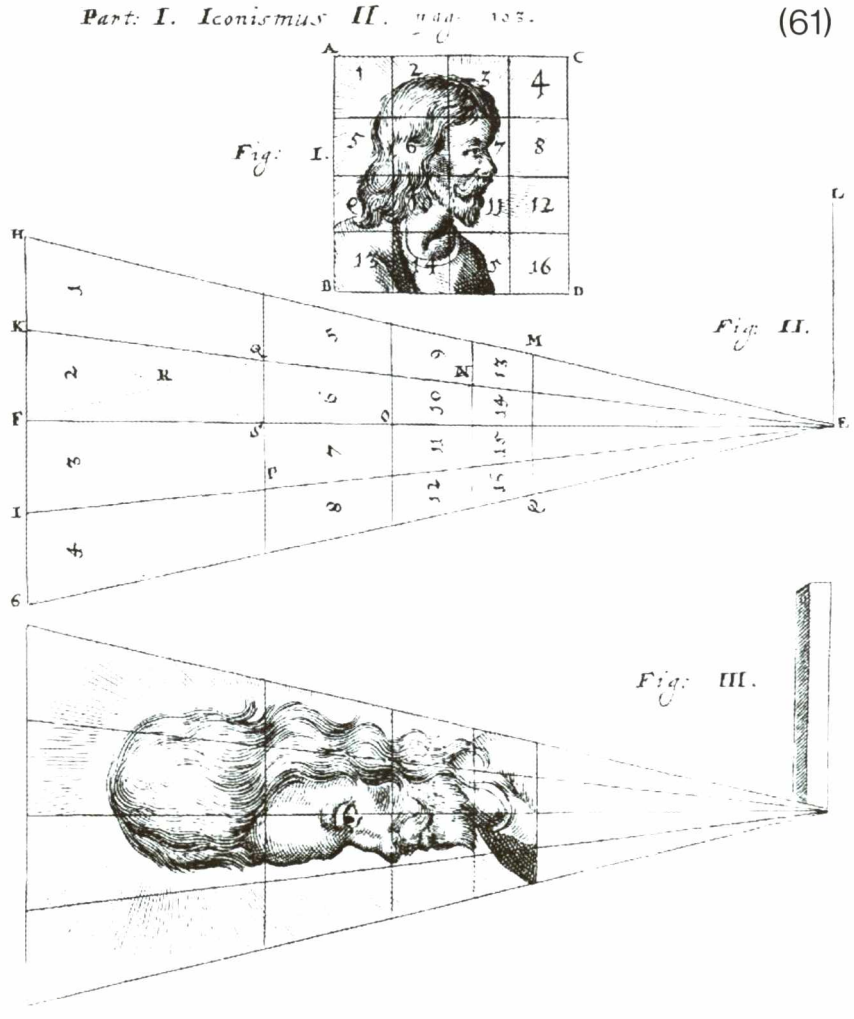
(59)





(60)

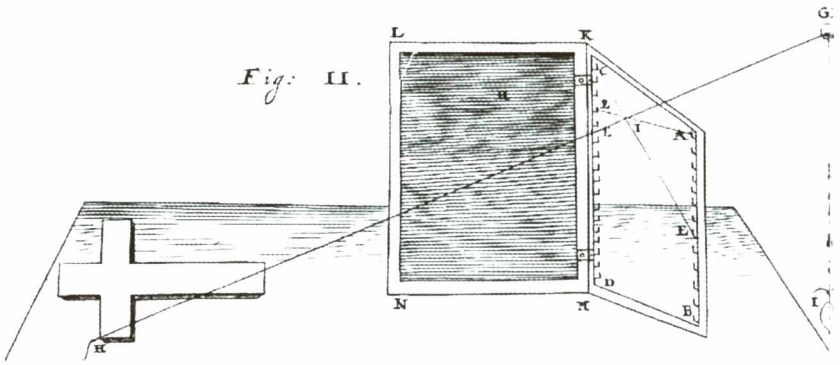
Anamorfinė Atanazijaus Kircherio schema, 1646.



(61)

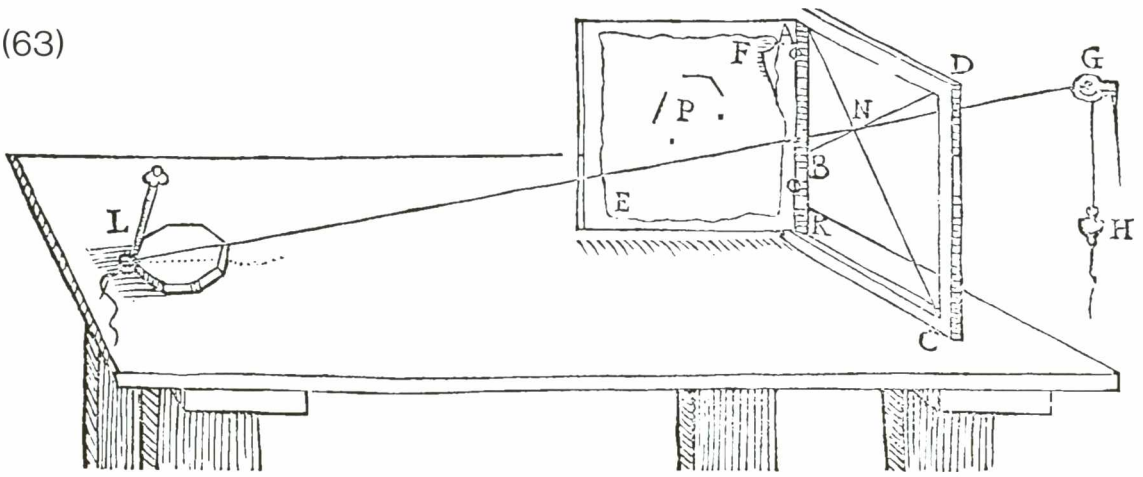
Anamorfinė Gasparo Schotto schema, 1657.

(62)

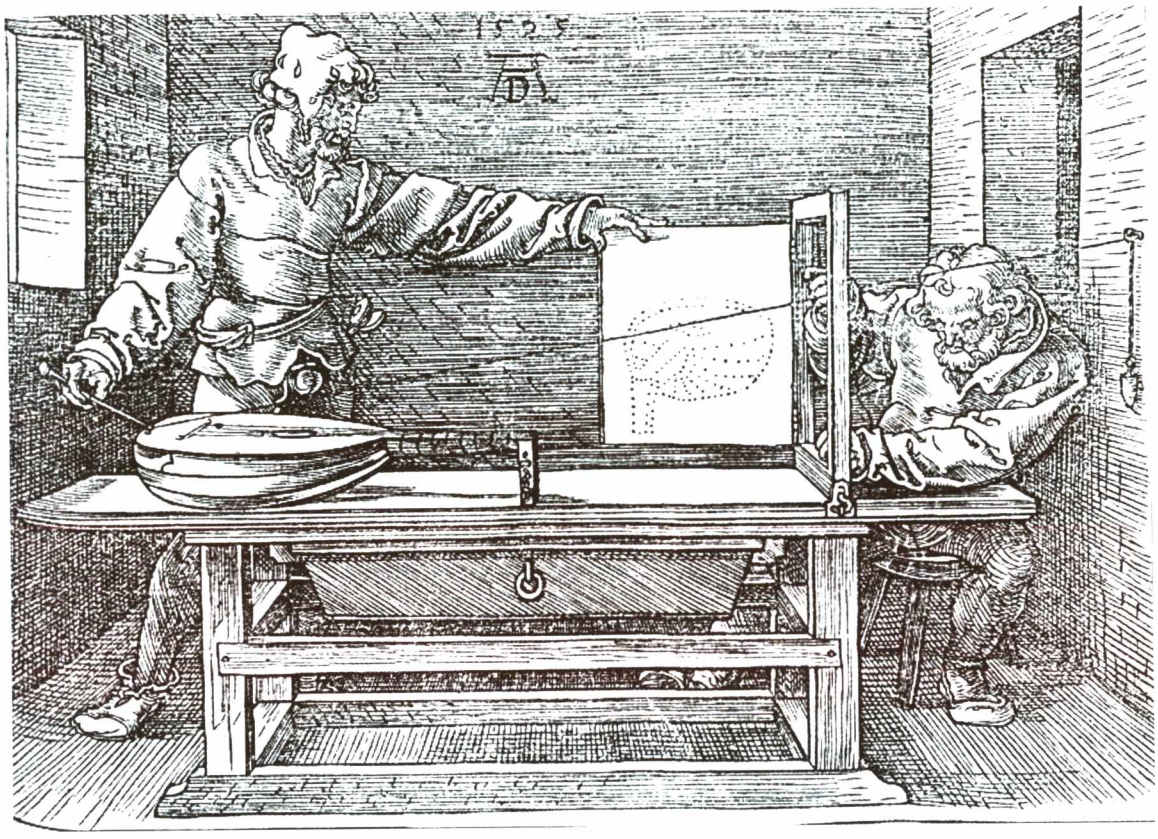


Dürerio langas pagal Gasparą Schottą, 1657.

(63)



Dürerio langas pagal Danti ir Vignolą, 1583.

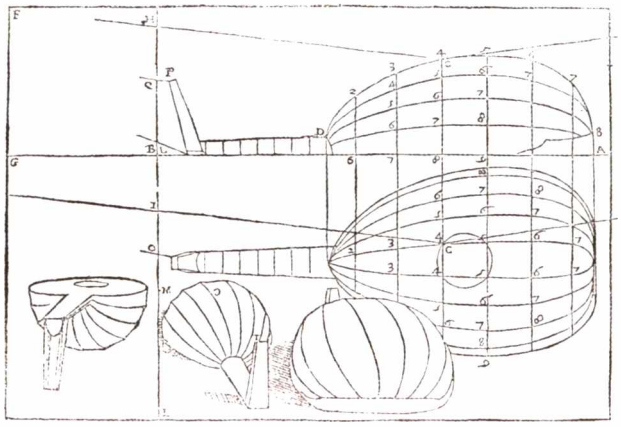


(64)

Dürerio langas, 1512.

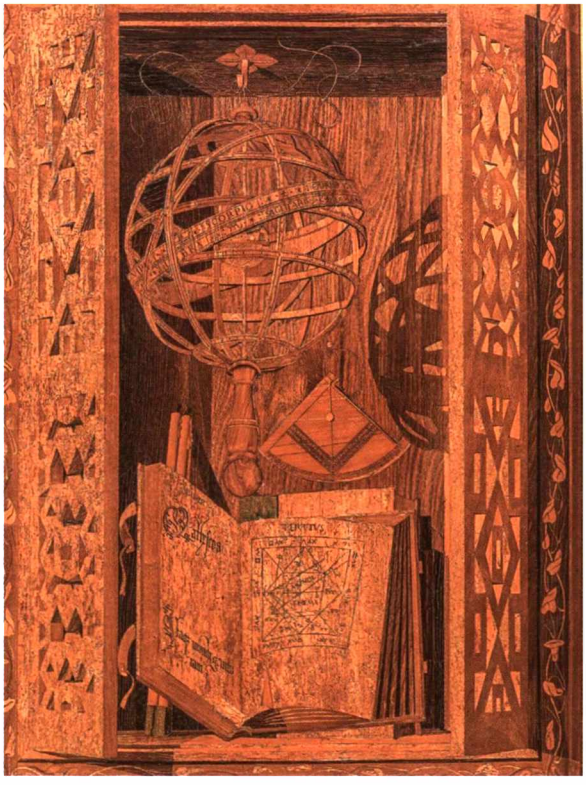
Hans Holbein, *Ambasadoriai*, 1533.
Londono nacionalinė galerija.

(66)



Perspektyvinis liutnios vaizdavimas,
Pietro Accolti, 1625.

(67)



Vincenzo dalle Vacche, *Mokslo Vanitas* ir *Žemiškųjų, bažnytinių ir pasaulietinių galių Vanitas*, inkrustacija, 1520–1523. Luvro muziejus, Paryžius.

pritaikymo atvejį. Šis paveikslas – tai sisteminė perspektyvos studija ir visų jos pavidalų demonstracija, o taip pat alegorija apie dažnai siejamus Mokslą ir Meną, kurių pagrindai siekia mokslines kosmogonijas, Italijoje vaizduojamas nuo XV a. pabaigos.

Jau apie 1480 m. Frédérico de Montefeltro mažajai studiolai Gubijuje sukurtose inkrustacijose (Niujorko Metropoliteno meno muziejus) kartu išdėliojamos tos pačios objektų kategorijos: liutnia ir kiti muzikos instrumentai, dangaus kūnus vaizduojantis gaublys, astronominiai prietaisai, smėlio laikrodis ir kompasas, tarsi mokslininkų spintelėse išdėliotos knygos. Būtent čia bene pirmą kartą pasirodo vienas išbaigčiausių mokslinių atributų atvaizdavimų bei viena subtiliausių objektų išdėliojimą ir parinkimą lėmusio mąstymo išraiškų. Čia vaizduojama menų ir mokslų sąjunga, ryšiai tarp geometrijos (erdvės) ir muzikos (laiko), santykis tarp sferų ir garsų harmonijos, patvirtinantis itališkojo humanizmo išpopuliarintas Pitagoro ir Platono teorijas[167]. Vienas kitą papildydami, visi mokslai ir menai išauga iš tos pačios pasaulio harmonijos sampratos. Ši sąjunga yra jų jėgos ir universalumo šaltinis. Šią mintį iliustruoja ne tik vienas šalia kito įkurdinti ženklai, bet ir jų atvaizdavimo menas. Geometrijos taisyklių dėka pagilintas optikos ir projekcijos išmanymas, rakursų ir vizualių laipsniškų mažėjimų tikslumas dviejų matmenų paveiksluose objektus iš pirmo žvilgsnio parodo bet kokiu reikiamu reljefu.

Susietas su šiomis alegorijomis, perspektyvos taikymo mokslas ir menas įgyja beveik simbolinę vertę. Nuo šiol perspektyva vaizduojama atsainiai padėtu, tarsi užmirštu kampe *mazzocchio* ženklu. Winternitz ją lygina su 1469 m. Frédéricui dedikuota Piero della Francesca *De Prospectiva pingendi*, ir nėra abejonių, jog visas ansamblis sietinas su meistrui artimiausios aplinkos menininkų ir mokslininkų tyrimais.

Perspektyvos formoms evoliucionuojant, aplink jas ima suktis ištisas nuo pat pradžių su jomis susijusių

167 E. Winternitz, „Quattrocento Science in the Gubbio Study", *The Metropolitan Museum Bulletin*, 1942, p. 104–116. F. Gafurio knygos (*Angelicum ac divinum opus musice...*) frontispise taip pat, tik kita tvarka vaizduojami muzikos instrumentas (vargonų vamzdeliai), smėlio laikrodis, geometrinės linijos ir kompasas. Apie perspektyvų kristalizaciją inkrustacijose žr. A. Chastel, „Marqueterie et perspective au XVe siècle", *La Revue des Arts*, 1953 rugsėjis, p. 141 ir toliau.

teorinių svarstymų ūkas, o Hanso Holbeino paveiksle pasirodo ta pati sintezė, tik šįkart aukštinamas ne žmogiškasis pažinimas, o *Vanitas* įvaizdis.

Sterlingas nustatė pagrindinius šios temos vaizdavimo etapus[168]. Pirmiausia ji pasirodo Šiaurės mokyklose, kur ją sudaro labai ribotas objektų skaičius: kaukolė ir ištrupėjusi plyta (Roger van der Weyden, Braque triptiko reversas, Luvras, apie 1450); kaukolė su tekstu šalia jos (Jean Gossart, Carondelet diptiko reversas, Luvras, 1517); kaukolė, knyga ir užgesusi žvakė (Barthel Bruyn Senasis, Kröller-Müller muziejus, 1524). Trumpai šmėkšteli priminimas apie daiktų nepastovumą. Kompozicija paprastai vaizduojama nišos gilumoje ir atliekama taip pat, kaip mokslinių natiurmortų *trompe-l'œil*. Autorius čia įžvelgia antikos prisiminimą: kaukolė su amžinybės ratu aptinkama frontono apačioje dar Pompėjos mozaikose, o prieigos pasirinkimą jis aiškina siekiu sustiprinti fizinio Mirties artumo įspūdį, susitelkiant ties jos realizmu. Ir vėl atsiduriame simbolizmo bei formų susiliejimo taške.

Viduramžius menančios obsesijos Mirties triumfo vaizdiniais ima plisti, įtraukdamos įvairiausius elementus. Jų objektais taip pat neišvengiamai tampa ir menai bei mokslai. Idėja įgyja apčiuopiamą pavidalą tai pačiai srovei priklausančioje filosofinėje doktrinoje, o jos ikonografija įsitvirtina Italijoje, kur sparčiai daugėja jos atvaizdų. Tėvo Vincenzo dalle Vacche, dar vadinamo Vincentu iš Veronos, inkrustacijų pano, sukurti apie 1520–1523 m. Padujos San Benedetto Novello bažnyčioje, tiesiogiai reprezentuoja pusamžiu anksčiau inicijuotą mokslinių natiurmortų tradiciją, tačiau čia natiurmortai perkeliami į neigimo sritį (67 pav.). Čia aptinkame tuos pačius astronominius ir muzikinius ženklus: dangaus kūnus vaizduojančią sferą ir sekstantą,

168 Ch. Sterling, „La Nature morte de l'Antiquité à nos jours", *Catalogue de l'Exposition de l'Orangerie des Tuileries*, Paryžius, 1952, p. 21 ir toliau.

ties geometrine horoskopo figūra atverstą astrologijos knygą, liutnią, violą, stryką ir muzikos natas – visa išdėliota ant dviejų pravertos spintelės lentynų. Tai nebėra pitagoriškųjų interpretacijų apoteozė: dvi užgesusios žvakės yra aliuzija į jų šviesos laikinumą, violos styga nutrūkusi[169]. Antrajame pano vaizduojamas popiežiaus kryžius, mitra, liturginės priemonės, knyga, taip pat kaukolė, smėlio laikrodis ir augalas vazoje, simbolizuojantis laiko tėkmę, kaip rašoma Psalmyne (103 psalmė: „Žmogaus dienos panašios į žolę“) ir Jobo knygoje (XIV skyrius: „Žmogus [...] pražysta kaip gėlė ir nuvysta“). Humanitarinių mokslų *Vanitas* atitinka pasaulietinių ir bažnytinių žemiškųjų galių *Vanitas*, ir taip pat yra vaizduojama Gubijuje, tik naudojant heraldinius ženklus. Viena po kitos žlunga visos vertybės. Pirmąsyk pasirodžiusi itališkuose rinkiniuose, išsižadėjimo tema iš pagrindų pakeičia prasmę ir yra praturtinama, neprarasdama savo esmės. Vargonai tampa kuklumo išraiška, tad kuklumas pasklinda po naujas sritis ir detalesnėje klasifikacijoje įgauna tikslumo.

Tas pačias alegorijas aptinkame ir nuo 1517 iki 1519 m. Lombardijoje gyvenusio Hanso Holbeino paveiksle. Inkrustacijose pavaizduoti natiurmortai įkurdinti tarp dviejų ambasadorių, o dviejose lentynose grupėmis išskirstyti atributai atitinka du registrus – dangaus ir žemės – visai kaip spintelėje ar nišoje. Žinoma, čia reikalą turime su dvigubu *Vanitas*: viena vertus, moksliniu *Vanitas* su nutrūkusia liutnios styga ir šešėlio apgaubtu dėklu, visai kaip Vincenzo dalle Vacche, ir kita vertus, žemės galių *Vanitas*, kurią reprezentuoja du vyrai, mokslininkai ir sykiu aukšti pareigūnai: pasaulietinė Jeano de Dinteville'io galia ir bažnytinė Georgeso de Selve'o galia, o taip pat kaukolė tarp jų, vaizduojanti trečiąjį, požeminį, registrą. Apibūdindamas Vermeerio paveikslą, Tolnay[170] jo personažus palygino su natiurmorto objektais, kur trukmę suspenduoja slapti jų tarpusavio santykiai. Holbeino kompozicija dar

169 *Ibid.*, p. 11 ir toliau, Nr. 6, taip pat žr. to paties autoriaus veikalą *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paryžius, 1952, p. 26–27.

170 Ch. de Tolnay, „L'Atelier de Vermeer“, *Gazette des Beaux-Arts*, 1953 balandis, p. 266.

labiau atitinka šią dvasią. Abi figūras gaubia tokia pati tyla, tarsi *still life* ženklai. Tačiau pasinaudojęs Italijoje nusistovėjusiomis simbolinėmis formomis, dailininkas tiesiogiai susieja tekstus ir net kai kuriuos senuosius atvaizdus su naujais svarstymais, visų pirma, su savo globėjo ir bičiulio Erasmo Roterdamiečio *Pagiriamuoju žodžiu kvailybei.*

Veikalas parašytas 1509 m. Anglijoje, Thomo More'o namuose. Ši knyga dedikuota jam, ir būtent iš jos jis perimą idėją, kurią panaudoja *Utopijoje*[171]. Pirmieji leidimai pasirodo Paryžiuje (1511) ir Strasbūre (1512). 1520 m. *Pagiriamasis žodis kvailybei* pasirodo kartu su Sebastiano Branto *Kvailių laivo* iliustracija[172]. Tačiau tuo pat metu ir Holbein kartu su broliu paraštiniais piešiniais iliustruoja Bazelyje 1515 m. išleistą knygą. Po dviejų metų jis išvyksta į Italiją. Vadinasi, knygą atidžiai perskaitė. Be abejo, vėliau, nuo 1526 iki 1529 m. gyvendamas pas Anglijos kanclerį, ją dar kartą peržvelgė.

Erazmas sėmėsi įkvėpimo iš *Kvailių laivo* (1494), kurio autorius Brant laikytas astrologu, geometru ir

> *Tuo, kurs žemę išmatuoja*
> *Ir klimatą dangaus – aprašo viską,*
> *Kad užrašytų tiksliai*
> *Pasaulio esinius ir nyksmą.*[173]

Erasmus išplėtoja apmąstymus apie pažinimo trapumą, taip pranokdamas italų alegorijas.

> *Kvailiausi iš visų kvailių yra mokslų ir menų išradėjai... Ar tik ne šlovės troškimas skatina žmones išradinėti ir perdavinėti ateities kartoms visus menus ir mokslus, kuriuos laiko kažkuo stebuklingu?*

171 Thomas More, *La République d'Utopie*, Lionas, 1559, p. 194–196.

172 Erazmas Roterdamietis, *De la Déclamation des louenges de follie*, Paryžius, 1520.

173 Cituojama pagal S. Brant, *La Nef des Folz du Monde*, Paryžius, 1497, LVIII.

Mokslinių prietaisų išdėstymas, išdidi personažų laikysena ir stebuklinga Londono paveikslo mizanscena yra artimi šiems svarstymams. *Pagiriamasis žodis* tęsiamas:

> *Filosofai gerbiami dėl ilgos barzdos ir plataus apsiausto... Kaip saldžiai kliedi jie, kurdami nesuskaitomą daugybę pasaulių, apskaičiuodami saulės, žvaigždžių ir mėnulio orbitų apimtį, lyg jie sugebėtų išmatuoti juos smiliumi ar virvute... Kraudami trikampius, apskritimus, kvadratus ir kitus panašius matematinius brėžinius vienus ant kitų, statydami iš jų kažką panašaus į labirintą... Ir aiškiausius dalykus apgaubia migla. Jie nežino visiškai nieko, bet giriasi viską žiną.*[174]

Gaublius, skaičius ir matavimo prietaisus aptinkame sudėtus aplink barzdotus ir prašmatniai apsirengusius filosofus, kurie atrodo taip, tarsi būtų uždaryti dirbtinėje, nuo likusio pasaulio atskirtoje srityje.

Tai perimta iš Branto, tačiau kartu atspindi viduramžių mąstymą, kurį įvardijo dar Hugas Viktorietis. Jo veikalas *De Vanitate mundi* dialogo tarp sielos ir proto – *Interrogans* ir *Docens* – forma spinduliuoja tokią pačią panieką moksliniam pažinimui:

> *D. – Ką regi?*
>
> *I. – Regiu mokinių sambūrį... Vaikus, paauglius, jaunuolius ir senius... Kai kurie pasinėrę į skaičiavimus. Kiti virpina ant medžio ištemptas stygas, išgaudami įvairiausias melodijas. Treti aiškina kažkokias geometrines figūras. Dar kiti, pasitelkę kažkokius prietaisus, atskleidžia žvaigždžių padėtį ir judėjimą bei dangaus sukimąsi...*
>
> *D. – Šis tiesos įvaizdis tave klaidina... Tai ne išminties mokslai, tai – žmogiškoji užmarštis, kuriai ieškodami daiktų prigimties bergždžiai ir užsispyrusiai pasišvenčia neišmanėliai ir kvailiai...*[175]

174 Cituojama pagal Erasmus, *Eloge de la Folie*, Bazelis, 1780, p. 226, 228, 230. [Merkelio Račkausko vertimas, Erasmus Roterodamus, *Pagiriamasis žodis kvailybei*, Vilnius: Vaga, 2011, p. 144; vertimas šiek tiek pakeistas – vert. past.]

175 Migne, *Pat. lat.*, 176, 709–710 pastr.

Taip išdėstomas visas kvadriviumas, parodant jį kaip *Vanitas* ir kvailybės simbolį: „Vanitas est, et vanitas vanitatum“. Erazmo mokslų ir menų išradėjai priklauso tai pačiai grupei, kaip ir Hugo mokiniai. Jų įvaizdis nusižiūrėtas nuo teksto pavadinimu *Sultitiæ Laus* šiam vos tik pasirodžius Bazelyje 1515 metais. Galime atpažinti barzdotą, apsiaustu vilkintį filosofą, taip pat ir astronomą, ar veikiau kosmografą su dangaus kūnus ir žemę vaizduojančiais gaubliais, aritmetine lentele ir greta padėtais lyra bei kompasu[176] (68 pav.) – dviejų *Ambasadorių* pirmtakus. Piešinio autoriumi laikomas Hanso[177] brolis Ambrosius Holbein, taip pat aktyviai domėjęsis šios genezės istorija. 1533 m., pridėjęs papildomų atributų, dailininkas neabejotinai svarstė apie šią beprasmių užsiėmimų alegoriją, nuo jaunystės dariusią jam įspūdį. Ši idėja jį lydėjo ilgą laiką, ir jis tobulėjo tokioje aplinkoje, kur galėjo išreikšti ją visu įtaigumu[178]. Prieš visiškai išsiskleisdama, tema plėtota jo mintyse. Tačiau tuo metu, kai nutapytas dvigubas portretas, būta ir kitos knygos, kurioje keltas tas pats klausimas.

Cornelius Agrippa knygoje *Bylojimas apie mokslų ir menų neužtikrintumą, tuštybę ir piktnaudžiavimą*[179] – kaip puikiai dera pavadinimas – tą pačią temą plėtoja visiškai naujai.

Pratarmėje magas rašo:

> *Užuot aukštinęs mokslus, siekiu didžiąją dalį jų iškeikti ir paniekinti, nes nieko nėra pražūtingesnio, nei išprotėti proto vedamam, o mokslų gausybė laimės neneša...*[180]

Šioje pastraipoje justi poslinkis nuo mokslo atributų vaizdavimo Frédérico de Montefeltre'o mažojoje studijoje prie tėvo Vincenzo dalle Vacche ir Holbeino kompozicijų. Užuot išaukštinti, menai ir mokslai pristatomi

176 H. A. Schmid, *Erasmi Roterodami Encomium moriæ i.e. Stultitiæ laus, Lob der Torheit Basler Ausgabe von 1515 mit den Randzeichnungen von Hans Holbein d.J. in Faksimile*, Bazelis, 1931.

177 W. Hes, *Ambrosius Holbein*, Strasbūras, 1911, XVII, p. 83 ir toliau.

178 1526 m. išvykęs į Angliją, Holbein pasirūpina Erazmo rekomendaciniais laiškais dėl Thomo More'o, kurio 1518 m. Bazelyje išleistos *Utopijos* frontispise esama Hanso parašo ir dviejų Ambrozijaus Holbeino graviūrų. Apie išsamią menininko biografiją žr. A. B. Chamberlain, *Hans Holbein the Younger*, Londonas, 1913.

179 H. C. Agrippa, *De incertitudine et vanitate scientiarum et artium atque excellencia verbi Dei declamatio*, Antverpenas, 1530.

180 Cituojama pagal *Déclamation sur l'incertitude, vanité et abus des sciences et des arts*, Paryžius, 1582, p. 2, 6, 7, 73, 86, 99, 102, 103, 129, 524.

kaip pažymėti mirties ženklu. Čia taip pat atsiskleidžia neramios šiauriečio sielos rūpestis italų humanizmo akivaizdoje, ir tai parodoma perimant tą pačią elementų tvarką. Aritmetika, geometrija, astronomija, muzika ir visos pitagoriškosios jų santykių sąvokos išsamiai nagrinėjamos trijuose skyriuose. Tai – ne žaibiška ataka, o veikiau aistringas dėstymas, į kurį įsiterpia kilmingųjų ir dvasininkijos – bažnyčios prelatų bei teologų – kritika, taip pat ir dieviškų galių bei žmogiško pažinimo ir pajėgumų supriešinimas.

Aritmetika yra ne ką mažiau prietaringa nei tuščia, o geometrija tėra amatas... O kalbant apie dangų,

> *dvylika ženklų ir kitų atvaizdų bei figūrų, ar jie būtų šiauriniai, ar pietiniai, kyla ne iš ko kito, o iš pasakų... Tad kvaila smagintis matuojant žemę, nes ją matuodami peržengiame matą...*

Taip pat teigiama, kad muzika apima kiekvieną iš mokslų, ir kad egzistuoja „tam tikra dangaus giesmė ir harmonija, kurios niekas negirdi“. Kvailybė ir Tuštybė vartojamos sinonimiškai. Visa tėra dulkės ir iliuzija. Tėra vienintelė – dieviška – galia, kuri visa pažįsta ir valdo. Tik „tiesos kabinetas yra užsklęstas ir apgaubtas visokių paslapčių, jis uždarytas net šventiesiems ir išminčiams“. Vienintelis raktas – Dievo žodis.

Veikalas parašytas 1526 m. Lione. Pirmasis jo leidimas pasirodė 1530 m. Antverpene, po to sekė Paryžiaus ir Kelno leidimai. Nuo 1511 iki 1518 m. Cornelius Agrippa gyveno Italijoje: Milane, Pavijoje, Kazale Monferate, Pizoje, Veronoje[181]. Visai galimas daiktas, kad jis buvo sutikęs Holbeiną. Labiausiai domėjosi daile ir optika, tai matyti ir jo veikale. Perspektyva čia aiškinama kaip dirbtinė sistema, priklausanti bendrųjų mokslų hierarchijai. Tik jai būdingos ir iš to paties taško nagrinėjamos formos esą pasiekiamos plačiai svarstant universalias vertybes. Perspektyvos formų santykis su

181 A. Prost, *Cornelle Agrippa*, Paryžius, 1881, I t., p. 244 ir toliau.

kitomis mokslo šakomis yra aiškiai apibrėžtas: optika, dar kitaip vadinama perspektyva, kyla tiesiogiai iš geometrijos, o ją seka kosmimetrija. Taigi, ji yra vienas iš būdų geometriškai matuoti pasaulį. Tačiau ir tai esą yra mistifikacija. Po šios pastabos suformuluojami du svarbūs apibrėžimai: „Perspektyva moko apie netikrų akiai pasirodančių reiškinių priežastis“, tuo tarpu dailė, kuri daug ką skolinasi iš optikos, „apgaulingomis priemonėmis priverčia dalykus pasirodyti nesančius arba kitokius, nei iš tikrųjų yra“. Tekste jau esama Descartes'o svarstymų elementų, kita vertus, jis žodis žodin tinka ir anamorfozei tikrąja to žodžio prasme, mat pastaroji tėra paradoksali tos pačios taisyklės tąsa.

Svarstymai apie tapybą atskleidžia ne ką mažiau. Tai tikras *trompe-l'œil*,

> *kokį randame aprašytą pasakojimuose apie Zeuksio ir Parasijaus lažybas, kur vienas atsinešė taip meistriškai ir kruopščiai nutapytas vynuoges, kad paukščiai, palaikę jas tikromis, supuolė jų lesti, tuo tarpu kitas iškabino paveikslą, kuriame buvo nutapyta užuolaida, suklaidinusi jo priešininką: ji buvo taip puikiai nutapyta, kad šis palaikė ją tikra paveikslą slepiančia užuolaida, vis dar pūsdamasis, jog jam pavyko apgauti paukščius: – Atidenk savąjį paveikslą ir parodyk, ką nutapęs.*

Pirmasis suklaidino paukščius, o štai antrasis suklaidino meistrą. Istorija pasiskolinta iš antikinių šaltinių, tačiau joje kalbama apie tapymo būdą, kuris pasklido drauge su natiurmortais bei mums rūpimomis temomis, ir kurį Sterling teigė esant susijusį su graikų-romėnų metodais ir motyvais, remdamasis daugiausia tekstais, o ne paveikslais.

Horace Walpole[182] panašią istoriją pasakoja apie Hansą Holbeiną. 1526 m., prieš išvykdamas iš Bazelio į Angliją ir siekdamas įrodyti savo talentą, dailininkas ant portreto, kurį buvo bebaigiąs tapyti, nupiešė musę ir nusiuntė užsakovui. Šis, pabandęs nubaidyti vabzdį šluotele, suprato šį sąmojį. Istorijai plačiai pasklidus, susigriebta, kad menininką reikia žūtbūt išlaikyti. Dailininkui teko šalį palikti slapčia, o šis pasakojimas – apokrifas ar teisybė (musė buvo mėgstamas natiurmortus tapiusių dailininkų *trompe-l'œil*[183]) – atitinka tuos pačius formų tyrinėjimus, tačiau šios legendos įgyja naują reikšmę *Vanitas* vaizduojant menus ir mokslus. Agrippa'os kūryboje suvešėjusi tapybos ir perspektyvos samprata dar kartą patvirtina temų ir technikų samplaiką alegoriniuose apgaulingus pasaulio reiškinius vaizduojančiuose paveiksluose, o į tą pačią filosofinę plotmę sykiu sudedamos visos su melagingomis vizijomis susijusios problemos. Anamorfozė ir *trompe-l'œil* atitinka tas pačias principų plotmes: apgaulingų priemonių ir suklastotos tikrovės. Savo kompozicijoje sudėjęs jas greta, Holbein neabejotinai juto šių priešingybių artimumą.

Bet grįžkime prie tikslios jo paveikslo reikšmės. Lyginant su kitomis *Vanitas*, kurios visos santūresne ir romesne kalba daugiau ar mažiau išreiškia Agrippą kamavusį nerimą, šioji itin artima *Bylojimui*. Paskutinių puslapių apibendrinimą galima skaityti stovint priešais paveikslą tarsi jo komentarą ar lydintį tekstą:

> *Tai, ką laikome mokslu, tėra klaida ir netikrumas... Aritmetikai ir geometrai skaičiuoja bei matuoja visus daiktus, bet siela jiems lieka nesuskaičiuojama ir neišmatuojama. Muzikai dirba su garsais ir giesmėmis, negirdėdami nedermės savo pačių dvasioje. Astrologai tyrinėja žvaigždes ir blaškosi danguje, manydami, jog gali nuspėti, kas nutiks pasauliui, tačiau nekreipia dėmesio į tai, kas kiekvieną dieną yra šalia ir aplink juos. Kosmometrai pažįsta žemę ir*

182 H. Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, Londonas (1762), 1826, I t., p. 119.

183 Apie muselių dažnumą XVI a. natiurmortų *trompe-l'œil* rašo A. Vassenbergh, *L'Art du portrait en Frise au XVIe siècle*, Leidenas, 1934, p. 52, 2 išnaša.

vandenis, moko apie visų šalių sienas ir ribas, tačiau žmogaus nepadaro nei geresniu, nei išmintingesniu... Tas, kuris mokėsi šių dalykų ir tik jų, mokėsi veltui, nes Dievo žodyje yra kelias, taisyklė, tikslas ir drobė, į kurią reikia žvelgti, prieš kurią reikia neklysti ir siekti tiesos. Visi kiti mokslai pavaldūs laikui ir užmarščiai, jie yra nykstantys: žlugus vieniems mokslams ir menams, bus imtasi kitų... Tik dieviškasis mokslas neturi pabaigos ir viską apima. Tai Jėzus Kristus, Dievo Tėvo žodis ir sūnus, o Dievą mylintis protas, tikrasis suvokimas žmogų padaro žmogumi, galiausiai padaro mus Dievo – to, kuris yra palaimintas per amžius – vaikais.[184]

184 H. C. Agrippa, *op. cit.*, 1528 leid., p. 528–530 ir 540.

185 Ch. de Tolnay, *L'Atelier de Vermeer*, p. 270.

Kompozicijoje perteikta būtent ši priešprieša tarp žmogiškosios tuštybės ir Dievo tiesos, čia vaizduojami ne tik mokslo atributai, bet ir Nukryžiuotasis. Greitai kintantys mokslai išrikiuoti pirmame plane, priešais sunkią didžiąją užuolaidą. Viduramžių mene uždanga paprastai atidengia apreiškimą ar šventą regėjimą[185]. Čia už jos slepiasi dieviškieji mokslai: „tiesos kabinetas yra užsklęstas ir uždarytas net šventiesiems ir išminčiams“. Galime nuspėti, kas slepiasi už užuolaidos. Inkrustuotas Vestminsterio vienuolyno marmuro grindinys, taip įspūdingai pavaizduotas paveiksle, veda į koplyčią, o kitoje pusėje viršutiniame kampe iki pusės išniręs Kristus šviečia tarsi akinantis savo srities spindulys. Tai – tikslas. Menininkas jį įkurdino tolimiausiame kampe tarsi liudijimą, ryžtingai patraukdamas šalin tuščius mokslus ir suvesdamas jį į santykį su kaukole. Mirtis ir prisikėlimas priešinami toje pačioje ašyje, įstrižai, o jų pagrindu tampa žemesniajame registre pakibusi kaukolė. Tai labai sumanus sprendimas, nes taip patikslinamas sudėtingas samprotavimas, išlaikant elementus nesupainiotus.

Vienas reginys atsiveria kito reginio šešėlyje. Ant itališkojo grindinio pasirodo kai kas neįprasto, ką būtinai turime aptarti. Tai vis dar Vestminsterio vienuolynas, *sacrarium*, anglų suverenų karūnavimo vieta. Holbein nė kiek nesudvejodamas toje pačioje vietoje, kur vyksta didingi reginiai, įkurdina savo *Vanitas*. Tampame siužeto transformacijos dalyviais, o mąstymas nusikelia dar toliau, mat grindinys tiesiogiai nurodo į paskutines monarchų valdymo dienas. Penkių karalių ir keturių karalienių kapai įrengti priešais karūnavimo katedrą Išpažinėjo koplyčioje, kuri sudaro šventovės galvūgalį[186], tad pagerbtas tarp lygiųjų suverenas staiga atsiduria priešais mirusius karalius. Net ir karūnavimo ceremonijoje esama didingos pamokos. Paveiksle pakibusi kaukolė taip pat regėjo balzamuojamus ir nuostabiuose kapuose saugomus kūnus, ir taip skelbė neišvengiamą suirimą. Tuo tarpu geometrinės figūros – mozaikos, ant kurios ji meta šešėlį, kvadratėliai ir apskritimai – yra ne kas kita, kaip ptolemėjiškas tikėtinos pasaulio trukmės vaizdavimas[187]. Meninės žinios natūraliai prisijungia prie tų laikų mokslų, o į kompoziciją įsodintoje šešiakampėje žvaigždėje galime atpažinti kabalistinį Agrippos ženklą[188]. Kiekvienu atveju susiduriame su neįtikėtinu atitikimu.

Didingasis mauzoliejus – Išpažinėjo koplyčia – taip pat yra ir švenčiausia vienuolyno vieta, mat čia saugomi šv. Edvardo palaikai, prie kurių vyksta stebuklai. Mirties ženklas nupieštas išganymo šviesoje, skrodžiančioje už ambasadorių nugaros užtrauktą užuolaidą. Taip sąsaja tarp „Tiesos spintelės“ ir žymiojo prisiminimais apipinto paminklo tampa dar reikšmingesnė. *Bylojimas* apie žmogaus pažinimo nepastovumą ir dieviškojo žodžio tobulumą cituojamas istorinėse iškilmėse.

Ar šie tekstai buvo pažįstami Holbeinui? 1532 m. jam išvykus iš žemyno ir įsikūrus Anglijoje, veikalas jau buvo daugybę kartų perleistas ir kėlė didelį sujudimą. 1531 m. rugsėjo 19 d. laiške iš Freiburgo, kur gyveno nuo

186 Henris III (1207–1272), Edvardas I (1239–1307), Edvardas III (1312–1377), Ričardas II (1367–1400), Henris V (1388–1422). Apie tai žr. *Westminster Abbey Official Guide*, naujas peržiūrėtas leidimas, Norvičas, 1977, p. 35–49.

187 Apie grindinio simbolizmą žr. *ibid.*, p. 35.

188 Žr. Mary F. S. Hervey, *op. cit.*, p. 225 ir toliau.

1528-ųjų, pats Erasmus rašo Agrippai:

> *Dabar rūpi ne kas kita, o tu, tavo veikalas, kuriame mokslams suteikei netikrumo ir tuštumo – Vanitate disciplinarum. Dar nesusipažinau su juo, tačiau pamėginsiu jį gauti.*[189]

Vis tik tuo metu dailininkas tapo antrąją senojo filosofo portretų grupę, tad nėra abejonių, jog šiedu vyrai buvo susitikę[190]. Net jei dailininkas ir nežinojo knygos, Erasmus turėjo apie ją užsiminti.

Taigi ši simbolinė tema ir natiurmortai gimė Italijoje, buvo išbaigti ir išplėtoti mąstyme, kuris semiasi įkvėpimo iš Šiaurės srovių, atspindėtų Holbeino paveiksle. Tačiau figūros išdėstomos pagal nepriklausomą schemą, menančią netolimus, bet žymiai senesnius šaltinius, kurių pradžia – viduramžių *Sakmė apie tris našles*, ir įsitraukia į mirties šokio šėlsmą, nuolat besisukantį apie įvairias *Vanitas* bei pasaulio nepastovumo alegorijas. Sukrėstas staigios tėvų ir brolio Ambrozijaus[191] mirties, dailininkas dažnai grįždavo prie tokių žmonių ir skeletų vaizdinių[192]. Jo 1526 m. Bazelyje sukurtą, o 1538 m. Lione pirmąsyk išleistą *Totentanz* lydintis piešinys yra tiesiogiai įkvėptas Dürerio *Wappen des Todes* (1503)[193]. Čia regime puošniai apsivilkusią porą, iš abiejų pusių apsupusią kaukole pažymėtą herbinį skydą. Virš herbo iškilęs smėlio laikrodį laikantis šalmas. Čia matyti tie patys pagrindiniai Londono tapybos elementai: personažai iš abiejų pusių, laiko tėkmę primenantis laikrodis viršuje, mirusiojo galva apačioje (69 pav.). Heraldinės formos po devynerių metų pasirodo naujai.

Abu ambasadoriai stovi tarsi mirties heraldinių simbolių atramos, tarsi *Vanitas* lentynų dalis. Sukomponuotas tarsi herbas, paveikslas įgyja heraldinio

189 A. Prost, *op. cit.*, p. 225 ir toliau.

190 P. Ganz, *Le portrait d'Erasme de Rotterdam de la collection Wildenstein*, Paryžius, 1913; „Les portraits d'Erasme de Rotterdam", *Revue de l'art ancien et moderne*, 1932; *Die Erasmusbildnisse von Hans Holbein d.J., Gedenksschrift zum 400 Todestag des Erasmus von Rotterdam*, Bazelis, 1936, p. 260 ir toliau; *H. Holbein, die Gemälde*, Bazelis, 1950, p. 221–222, katalogo nr. 55–60. Portretai išsidėsto tarp 1530 ir 1532 m.

191 J. A. Schmoll, *Zum Todesbewusstein in Holbeins Bildnissen*, Kunstchronik, 1952 rugsėjis, p. 239–242.

192 H. Fortoul, *La Danse des Morts dessiné par Holbein*, Paryžius; A. Götte, *H. Holbein Totentanz und seine Vorbilder*, Strasbūras, 1897.

193 Th. Frimmel, *Zur Kritik von Dürers Apokalypse und seines Wappens mit dem Todtenkopfe*, Viena, 1884. Holbeino *Mirties herbas ir Ambasadoriai* lyginami R. N. Wornum, *Some Account of the Life and Works of Hans Holbein*, Londonas, 1867, p. 180.

kilmingumo, ir taip praturtinama simbolinė jo reikšmė. Jis atspindi legendinę tvirtybę ir pastovumą. Tačiau tai, kaip vaizduojama kaukolė, įveda dar kitą tradiciją. Jos anamorfiškumas tam tikra prasme atskiria ją nuo likusios paveikslo dalies. Tarsi turėtume reikalą ne su viena, o su dviem tame pačiame rėme greta sustatytomis kompozicijomis, kurių kiekviena reikalauja būti stebima iš kito žiūros taško. Net kaukolės metamas šešėlis neišlaiko vienos ir tos pačios prasmės. Čia pritaikomas tas pats principas, kaip ir poliptikuose su šventųjų atvaizdais arba portretuose, kurių atvartų reversuose vaizduojamos kaukės[194]. Jei Ganz teisingai nustatė Bazelio pano autorystę, 1517 m. Holbein nutapė dvi kaukoles du jaunuolius vaizduojančio diptiko išorėje[195]. Mirties simbolis pasimatydavo uždarius atvartus, dviejų ambasadorių išdėstyme – pakeitus žiūros tašką. Barbaro tekste, kuriame teigiama, jog

> *šimtus kartų su neblėstančiu malonumu ir nuostaba stebime kai kuriuos iš šių perspektyvos paveikslų, kuriuose, jei akis nėra numatytame taške, regime visai ką kita,*

esama nuorodos į tuos pačius optinius sukeitimus. Tačiau šioje taip išmoningai atliktoje kompozicijoje taikytas ne Barbaro subadyto popieriaus metodas ir ne itin glausta Vignola'os formulė.

Kūrinio struktūrą ir dvasią labiau atitiktų regėjimo kampu paremtas geometrinis metodas, kurio nuo 1540-ųjų patobulėjusi forma atskleista meistro iš Niurnbergo H. R. eskize, arba vienas iš mechaninių prietaisų, išplitusių pritaikius Dürerio lango metodą (1525). Tai, kad tarp simbolinių objektų esama kampainio ir kompaso, o taip pat daugybės kitų mokslinių prietaisų, leidžia spėti galimai naudojus kurią nors iš šių techninių priemonių. Anamorfozė įdėta į paveikslą, kurio dydis ir sandara rodo jį buvus skirtą konkrečiai vietai didelėje

194 *Triptyque Braque*, Roger van der Weyden, apie 1450, Luvro muziejus; *Triptyque Carondelet*, Jean Gossart, 1517, Luvro muziejus.

195 P. Ganz, *Hans Holbein der Jüngere*, p. 211, katalogo nr. 29, 9 pav.

salėje, visai kaip Nicerono „optikos“, „anoptrikos“ ir „katoptrikos“. Čia jau yra visa programa, kurios raidą išsamiai atsekėme, visi jos elementai yra organiškai susieti. Vieną po kito sudėjęs du nepriklausomus piešinius, Holbein jų neatskyrė. *Vexierbild* jis nutapė tarsi besikeičiančią teatro sceną ir dekoracijas, tartum dramatišką spektaklį.

Dviejų Ambasadorių Paslaptis sudaryta iš dviejų veiksmų. Paveikslo įkurdinimas namuose turėjo vykti pagal tikslų planą: kad atvaizdas būtų veiksmingas, jį reikėjo kabinti sienos apačioje, visai palei žemę ar vos virš jos, kad šioji tarsi pratęstų paveikslą. Nėra abejonių, kad Polisy pilyje, kurią pradėta rekonstruoti 1544 m., Dinteville pakabino jį erdvioje salėje priešais duris ir šalia kito išėjimo taip, kad abejos durys atitiktų reikiamus žiūros taškus. Įsivaizduokime kambarį, į kurį įeinama pro vieną pusę per vidurį arba pro kitoje pusėje esančias dvejas šonines duris, o rėmai pakabinti ašyje tarp jų[196].

Pirmasis veiksmas suvaidinamas žiūrovui įžengus pro pagrindines duris ir atsidūrus tam tikru atstumu nuo dviejų ponų, kurie gilumoje pasirodo tarsi ant scenos. Jį turėtų apimti susižavėjimas stebint jų povyzą, prabangą ir ryškų įpavidalinimo tikroviškumą. Vienintelis trikdantis dalykas – keistas kūnas prie personažų kojų. Lankytojas prieina arčiau, kad geriau apžiūrėtų paveikslą. Prisiartinus reginio fiziškumas ir materialumas dar labiau sustiprėja, tačiau tas vienintelis objektas atrodo dar neaiškiau. Sutrikęs lankytojas pasuka durų dešinėje link, kurios vienintelės atidarytos – čia prasideda antrasis veiksmas[197]. Prieš įžengdamas į gretimą saloną, jis pasuka galvą paskutiniam žvilgsniui į paveikslą ir staiga viską supranta: regėjimo kampo sumažėjimas visiškai panaikina vaizduojamą sceną, ir pasirodo paslėpta figūra. Vietoje žmogiškos puikybės jis

196 Ch. Sterling užsimena apie didelį alegorinį paveikslą, priklausiusį Dinteville'ių šeimai (Niujorko Metropoliteno muziejus), kuris buvo numatytas greta Holbeino *Ambasadorių* Polisy pilyje. Jei bendras išdėstymas būtų buvęs visiškai simetriškas, kiekvienoje salės pusėje būtų po dvejas duris.

197 E. R. Samuelio pasiūlyta versija apie kaukolės piešinio ištiesinimą naudojant cilindrinį stiklo veidrodį („Death in the Glass, a New View of Holbein's Ambassadors“, *The Burlington Magazine*, 1963 spalis) nedera nei su tiesiogine plokščios anamorfozės struktūra, nei su tuo, kas paveiksle apskritai vaizduojama, žr. *infra, Katoptrika, geometrija ir magijos triukų menas*.

išvysta kaukolę. Personažai ir jų moksliniai reikmenys išnyksta, ir į jų vietą žengia Baigties ženklas. Kūrinys užbaigtas.

Šią platesniam ikonografiniam ciklui priklausančią optinę mizanscenąą, tam tikru būdu pritaikytą atvaizduojant temą, neabejotinai naudojo ir kiti menininkai. Su ja susiduriame žymiai vėliau, tik tuomet jį įgyvendinama kitomis priemonėmis. Niceron, savo *Įdomiojoje perspektyvoje*[198] rašydamas apie tai, kad esama tokių „kuriamų atvaizdų, kurie skirtingais aspektais vaizduoja du ar tris visiškai skirtingus dalykus“, mini tokį pat siužetą:

> *iš priekio jie vaizduoja žmogaus veidą, o iš dešinės – mirties, ir priduria, kad šie atvaizdai tapo tokie dažni ir trivialūs, jog juos regime visur*[199].

Jų atlikimo būdas yra kitoks:

> *Nėra kito pakankamai subtilaus būdo juos sukurti, kaip tik mažomis juostelėmis išilgai sukarpyti du tokio pat dydžio atvaizdus ir išdėlioti juos ant tokio pat pagrindo, kuriuo gali būti trečiasis tokio pat dydžio paveikslas...*

Tačiau tai paskatina tokių pat gyvenimo ir pražūties spektaklių seką, kuri vyksta keičiant žiūrėjimo poziciją. Anamorfinė kaukolė aptinkama ir kituose menininkų rankraščiuose. Ją aptiksime 1615 m. Leipcige išleistame Lucaso Brunno veikale, taip pat pas tituliniame puslapyje paminėtą Niurnbergo knygininką[200]. Į veikalą įtraukta grafinė perspektyva, susijusi su Johanno Lochnerio *Perspectiva literaria* (1567), kurią autorius mini pratarmėje, kalbėdamas apie automatinius prietaisus. Piešinyje pavaizduota mirusiojo galva išilginta pasitelkus būtent tokį prietaisą[201] (70 pav.). Komentare patikslinama, kad jis primena pailgą akmenį (*ablanged stein*) ar lazdelę (*stoclein*). Išskyrus ištempimą aukštyn, prie ambasadorių

198 J.-F. Niceron, *La Perspective curieuse*, 1638 m. leid., p. 50.

199 *Ibid.*, p. 50–51.

200 Lucas Brunn, *Praxis perspectivæ. Das ist: von Verzeichnungen ein auszführlicher Bericht*, Leipcigas, 1615, p. 55, 24 graviūra.

201 14 knygos graviūroje pavaizduotą prietaisą sudaro plokštė, rėmas, dvi vertikalios lazdos ir slankiojantis strypas. Jį kartu su Dürerio ir Jamnitzerio prietaisais pavaizdavo J.-J. Schübler (*Perspectiva pes-picturæ*, Niurnbergas, 1719–1720, 15 ir 16 pav.), autorystę priskirdamas Johannui Herdenui.

kojų pakibusios kaukolės anamorfozė atrodo panašiai ir verčia susimąstyti apie tuos pačius dalykus.

Tėvo Du Breuil tekste (1649)[202] esama katoptrinės anamorfozės, išdėstytos aplink cilindrinį veidrodį, kuriame paslėptas niūrusis vaizdas (71 pav.). Iškelta ant konsolės ar stalo, stebėtojams, žvelgiantiems į save išgaubtame stikle, ji staiga primena jų lemtį. Paveiksle pavaizduota drama perkeliama į gyvenimą ir leidžiasi išdykauti su namų šeimininkais. Ir šiuo atveju mirties šmėkla iššaukiama pasitelkus optines priemones. Ta pati obsesija nuolatos įsikūnija į tokias pat formas.

Elementus galima ir sukeisti. Viename Gripsholmo pilyje Švedijoje[203] saugomame to paties laikotarpio paveiksle kaukolė atvaizduota natūraliai, o žmogaus atvaizdas išskaidytas per keletą ratilų (95 pav.). Ši kompozicija yra katoptrinė Karolio I anamorfozės, kurios tiesioginį atvaizdą parodėme anksčiau (20 pav.), versija. Kaukolė yra horizontaliai įkurdinta paveikslo centre. Pridėjus cilindrinį veidrodį, virš jos iškyla 1649 m. nukirsdintas valdovas. Jis pranyksta vos patraukus veidrodį, ir pasimato jo griaučių kontūrai.

Iš tiesų, *Vanitas* šiuo laikotarpiu išgyvena naują pakilimo bangą. XVI a. antroje pusėje pasitaikydavusios vis rečiau, jos išpopuliarėja Olandijoje ir netrukus išplinta visoje Europoje į šiaurę nuo Alpių. Leideno universitetas tampa svarbiu kalvinistinio asketizmo centru, jame taip pat aktyviai studijuojami tekstai ir simboliai. David Bailly, broliai Steenwijckai ir kiti miesto dailininkai ištobulina šias melancholiškas vizijas[204]. Prancūzijoje ši tema itin dažnai pasitaiko valdant Liudvikui XIII. Natiurmortuose išreiškiamas materijos trapumas (nuvytusios gėlės, sugedę vaisiai, apgraužti sūriai, sudžiūvusi duona) ir laiko tėkmė (mechaniniai ir smėlio laikrodžiai, žvakės[205]), dažnai vartojant pažįstamą

202 Tėvas Du Breuil, *La Perspective pratique*, III, Paryžius, 1649, VI veikalas, *La Catoptrique*, p. 142.

203 *Gripsholm, Ett slott och dess konstskatter, En konstbok fran Nationalmuseum redigerad av Boo van Malmborg*, Stokholmas, 1956, p. 80–81. Anamorfozę mums nurodė C. Nordenfalk.

204 I. Bergstram, *Holländskt Stillebenmalerei under 1600-talet*, Geteborgas, 1947, IV sk., *Vanitasstillebenets Mästars*, p. 161–196.

205 Ch. Sterling, *Catalogue*, p. 57–58.

Ambrosius arba Hans Holbein, *Astronomas*. Piešinys plunksna iš Erazmo *Stultitiæ Laus*, Bazelis, 1515.

(68)

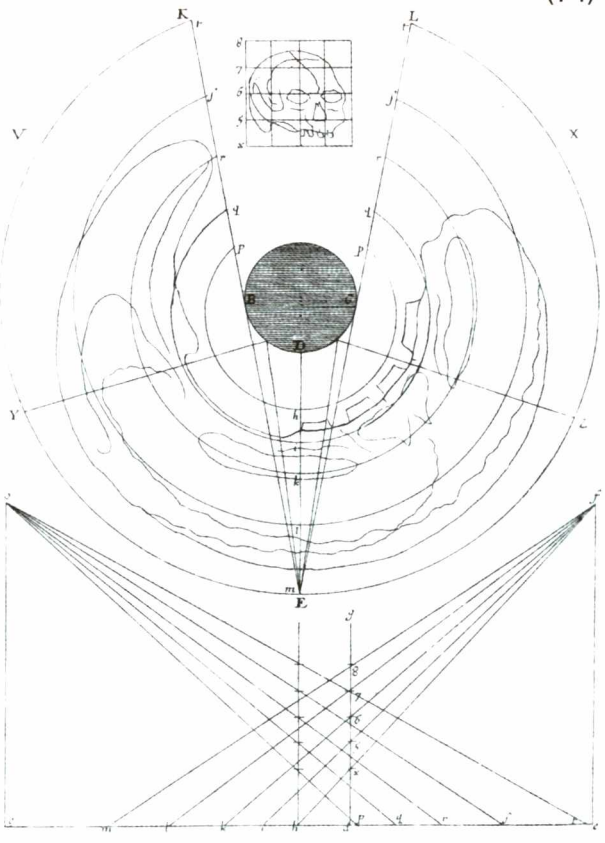
(69)

Hans Holbein, *Mirties herbas*, 1515. Amsterdamo valstybinis (Rijks) muziejus.

(70)

Lucas Brunn, *Kaukolės anamorfozė*, 1625.

(71)

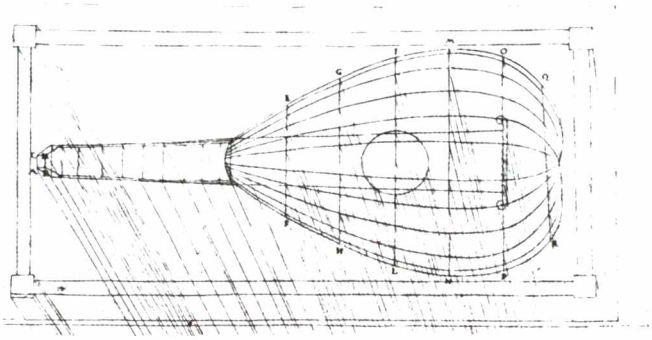


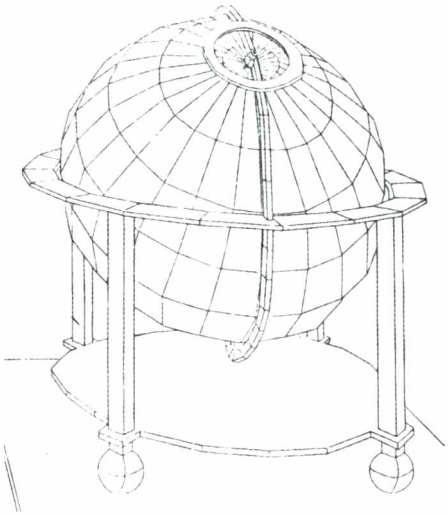
Jean Du Breuil, *Katoptrinė kaukolės anamorfozė*, 1649.

(72)

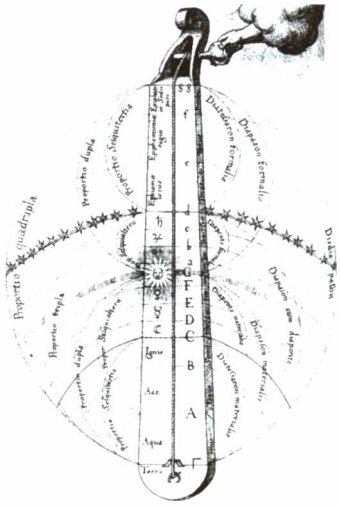
Ferdinand Bol, *Filosofas apmąstymuose*,
1676. Luvro muziejus, Paryžius.

(73)





Salomon de Caus, *Dangaus gaublys ir „rakursinis“ liutnios vaizdas*, 1612.



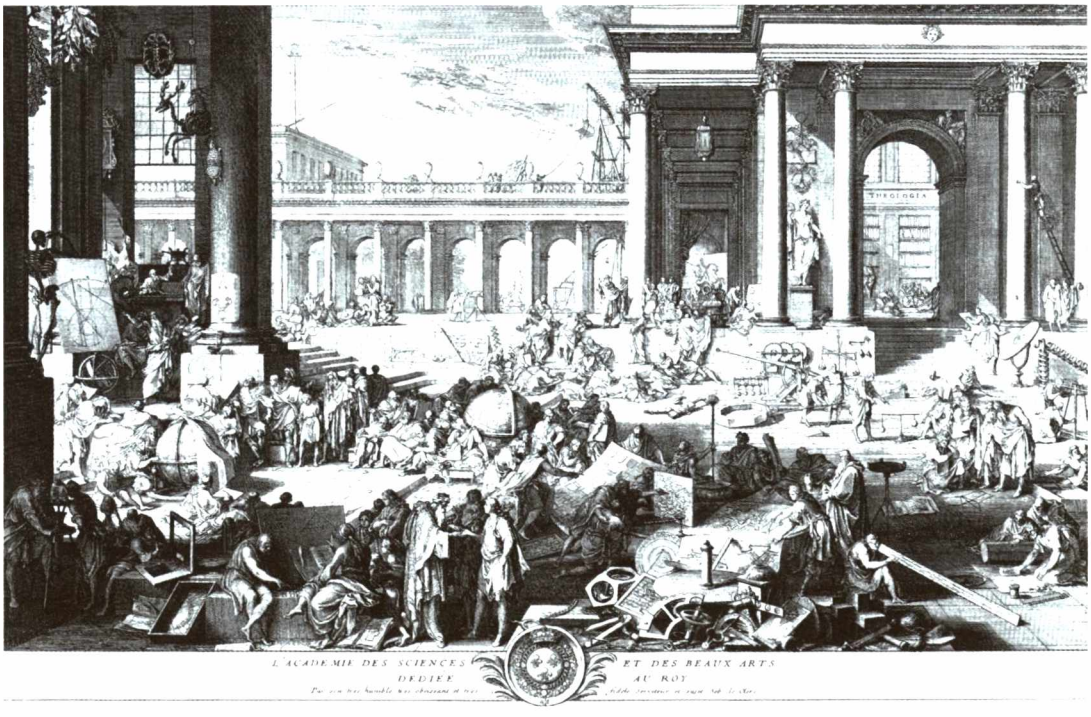
(74)

Marin Mersenne, *Didžioji Visatos lyra*, 1636. Pagal Robertą Fluddą, 1617.

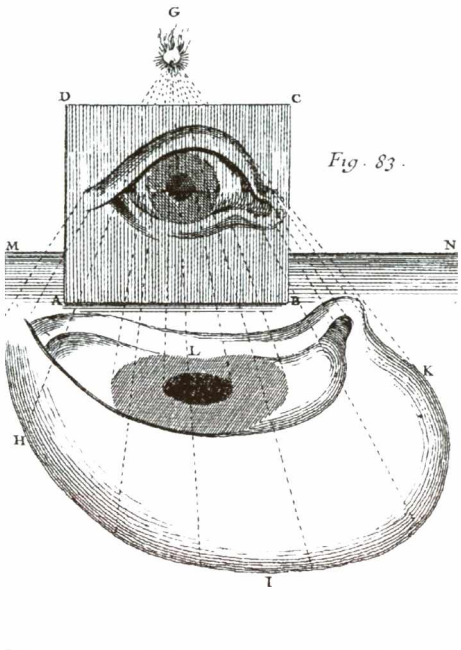
(75)

Menų ir mokslų akademija, tapyba ant drobės.
Bernardo Monnier kolekcija, Paryžius.

(76)



Menų ir mokslų akademija, Sébastieno Leclerco
graviūra, 1698. Metropoliteno muezijus, Niujorkas.

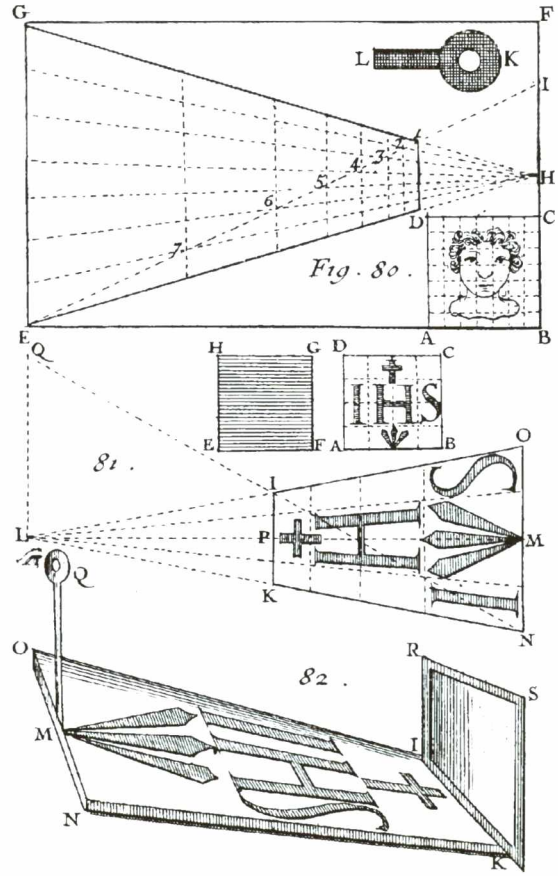


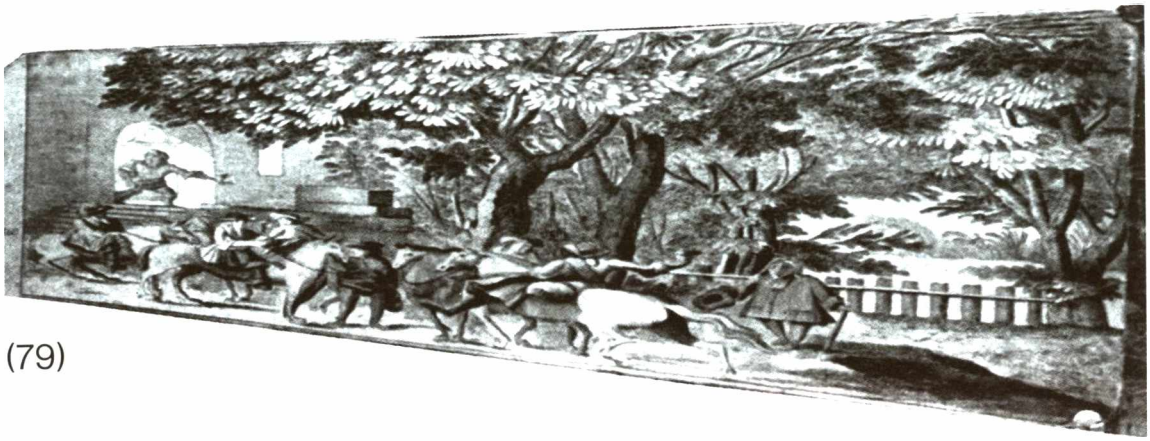
(77)

Charles Ozanam,
Anamorfinės schemos, 1694.

Charles Ozanam, *Anamorfinė akies projekcija*, 1694.

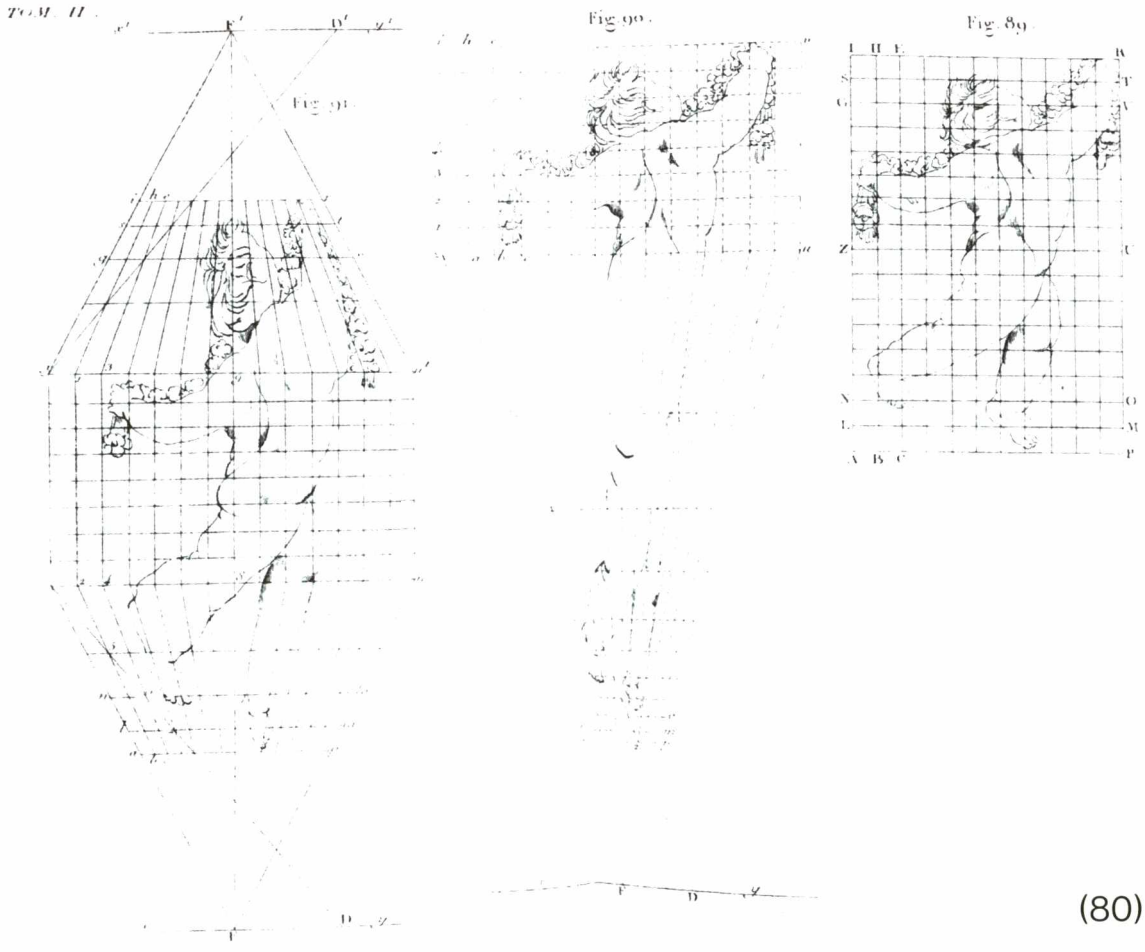
(78)





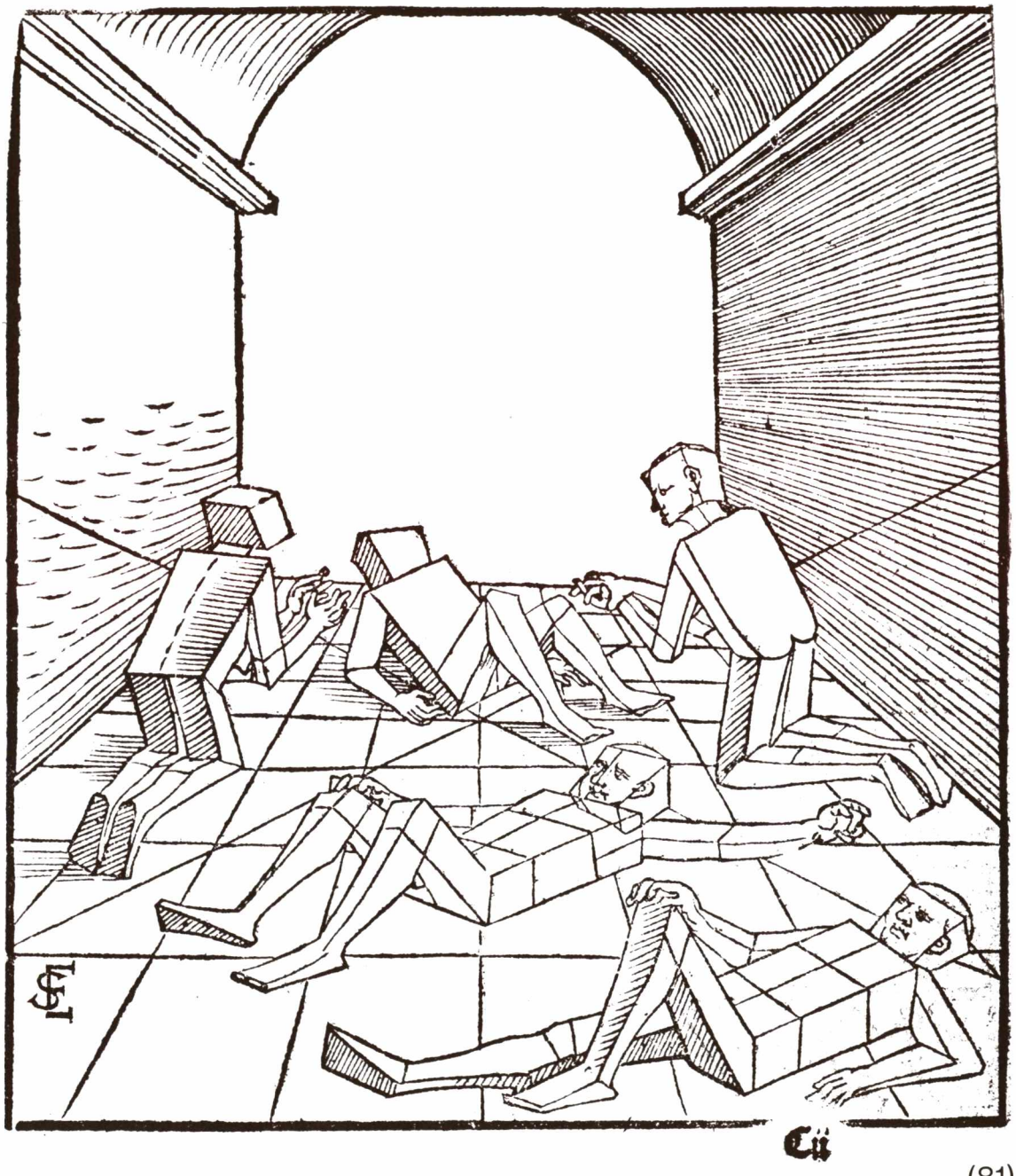
(79)

Anamorfinė kompozicija:
Raiteliai kaimo vietovėje, 1720–1760.



(80)

Jean-Baptiste Lavit, anamorfozės
ant skirtingų paviršių, 1804.



(81)

Erhardo Schöno perspektyvos vaizdavimas (1543), R. Backerio reprodukcija, 1808. Metropoliteno muziejus, Niujorkas.

žodyną, tačiau pripildant jį simbolių. Greta kaukolių vaizduojami muzikos instrumentai, moksliniai prietaisai, pusrutulių žemėlapiai, gaubliai[206] ir knygos darsyk primena menų ir mokslų, sferų ir garsų harmonijos santykius tarsi iliuzijų nepaliekantis komentaras. Humanizmo srovė visiškai atgimsta XVII amžiuje, paženklinta makabriška viduramžių žyme. Ferdinando Bolo paveiksle (apie 1676 m.) greta simbolinio natiurmorto (gaublys, liutnia, knyga, užgesusi žvakė ir t.t.) pasirodo į apmąstymus paniręs filosofas (72 pav.). Jam už nugaros – užtraukta užuolaida. Pirmame plane vypso kaukolė. Čia Holbeino *Ambasadorių* tema pasirodo dar aiškiau, nusimetusi pirmykštį paslaptingumą: mirtis nesislepia, o už užuolaidos nėra jokios „tiesų spintelės". Ji keliasi į šviesą.

Alegorijų žaismas pasiekia aukščiausią savo laipsnį su aštriu realizmu. Stebinančiai išliekantys ir nepajudinami objektai vis dar byloja apie praeinamumą ir nepastovumą, o galingas jų perteikimo materialumas – apie materijos ir idėjų nyksmą. Prie poetinės temos sutirštinimo prisideda ir optinės iliuzijos, perspektyvos ir *trompe-l'oeil* priemonės.

Tiesiogiai su filosofinėmis sampratomis susijusi mąstymo visuma, techninės vaizdavimo priemonės ir simboliai atgyja toje pačioje plotmėje ir jos išsišakojimuose. Simbolizme taip pat dalyvauja ir gaublys bei liutnia, kuriuos 1612 m. Salomono de Causo veikale apie perspektyvą aptikome pasuktus tokiu pačiu rakursu, kaip Dürerio ir Barbaro darbuose arba inkrustacijose (73 pav.). Autorius, kuris taip pat domisi saulės laikrodžiais (astronomine perspektyva), veikale *Harmonijos steigtis* (1615)[207] pats pristato Pitagoro ir Platono teorijas, kuriose muzika laikoma universaliu pasaulio mokslu ir dangaus harmonija.

Ir atvirkščiai, menininkų formos bei alegorijos lieka susijusios su filosofų ir mokslininkų svarstymais. Kepler (1596)[208], iš Renesanso perėmęs visas idėjas apie sferų harmoniją ir muziką, skaičiuodamas planetų orbitas

206 Apie gaublių vaizdavimą žr. F. De Dainville, „Les amateurs de globes", *Gazette des Beaux-arts*, 1968 sausis.

207 S. de Caus, *Institution harmonique*, Frankfurtas prie Maino, 1615, p. 24.

208 J. Kepler, *Prodromus dissertationum cosmographiarum*, Tiubingenas, 1596, 2 leidimas, Frankfurtas, 1622.

naudojasi penkiais platoniškaisiais taisyklingaisiais kūnais, aprašytais *Divina Proportione*. Robert Fludd (1617)[209] vaizduoja vienastygį instrumentą, kuriuo grojama kosminė simfonija, ir kuris yra labai panašus į *Vanitas* paveikslų liutnias. Ta pati figūra yra ir tėvo Mersenne'o *Universaliojoje harmonijoje* (1636)[210] – tai Didžioji Visatos Lyra, kur pasaulio pakopos išdėliotos pagal diapazonus, akordus ir gamas (74 pav.).

Šis piešinys tapyboje atrakina ištisą atvaizdų grupę. Liutnios futliaras, tuščias dėklas, padėtas šešėlyje ant plokštumos požeminiame registre, už kaukolės, prie Holbeino *Ambasadorių* kojų, reiškia ne ką kitą, o visų instrumento reprezentuojamų harmonijų ir mokslų tylą. Kita vertus, visų mokslų galima mokyti per muziką „nenaudojant jokios kalbos, išskyrus liutnią". Harmonija skirstoma aritmetiškai, garsai pasižymi geometrija, jau nekalbant apie žvaigždžių sąskambius. Kūrinys, kurio tema iš pradžių atrodo ribota, galiausiai suvienija visas kvadriviumo šakas, žymimas tuo pačiu muzikos ženklu tokioje daugybėje natiurmortų. Juo taip pat išreiškiamas nuogąstavimas:

> *Labai lengva visuose moksluose įžvelgti kuklumą, nes fizikoje puikiausi protai atvirai prisipažįsta nieko nesuprantantys, o logikoje nežinome, nei kaip ką nors suprantame, nei kaip samprotaujame... Gryniausios matematikos akivaizdoje mūsų protas pasitenkina pripažindamas, jog nieko griežtai nežino. Galiausiai apibendrinama: randame progą menkinti save dėl nežinojimo, nuo kurio negalime išgyti, o Dievas mėgsta mums užkrauti juslių kvailumo prievolę.*

Tai beveik Agrippos citata iš veikalo, kuris nuo 1600 m. iki 1630 m. kelissyk perleistas Prancūzijoje. Tai taip pat

209 R. Fludd, *De Macrocosmi historia*, Openhaimas, 1616, III kn., p. 90 pav. Fluddo teorijoms prieštaravo Kepler (*Harmonices mundi libri* V, Lincas, 1619). Fludd atsakė veikalu, pavadintu *Monochordum mundi sämphoniacum*, Frankfurtas, 1623, kur vaizduoja dar kitokį kosminį styginį instrumentą.

210 M. Mersenne, *Harmonie universelle*, Paryžius, 1636, žr. I knygos p. 43, III knygos p. 168 ir VIII knygos p. 18. Kosminės liutnios piešinys pasiskolintas iš R. Fluddo *Macrocosmi historia*.

galėtų būti ir šiuo laikmečiu sparčiai plintančių *Vanitas* komentaras.

Parašyta dekartiškųjų Mažesniųjų brolių vienuolio Mersenne'o, šioji ištara įgyja ypatingos reikšmės, nes leidžia nuspėti, kaip *Vanitas* ir žmogiškųjų mokslų kvailybės įsisąmoninimas veda tiesiogiai prie filosofinės abejonės. Ji prisišlieja ir patikslina grynosios optinės srities apgaulingumo eksperimentus, nenuilstamai vykdytus tame pačiame centre ir iliustravusius tą pačią mintį.

Tos pačios perspektyvos sistemos, muzikos instrumentai ir astronominės sferos darsyk sutelkiamos pačioje XVII amžiaus pabaigoje nutapytame paveiksle. Žymiojoje 1698 m. Sébastieno Leclerco graviūroje[211] darsyk įtvirtinami Pitagoro ir Platono mokymai apie menų ir mokslų vienovę, kurie nuo Gubijaus inkrustacijų ir Holbeino *Ambasadorių* gausiai vaizduojami kaip mokslinių natiurmortų tema. Apjungdamas dviejų nepriklausomų institucijų – Colbert'o (įkurtos 1666) ir Mazarino (įkurtos 1648) – pavadinimus, graviūros pavadinimas *Mokslų ir menų akademija* atitinka tą patį principą. Egzistuoja ant didesnių išmatavimų (0,95 x 0,48 m) drobės nutapyta reprezentacija, kur daugelis detalių yra tikslesnės ir geriau įžiūrimos, o tai leidžia manyti, kad jos sukūrimas tiesiogiai siejasi su Lotaringijos menininku[212] (75–76 pav.).

Čia milžiniškame galerijų ir portikų apsuptame kieme regime neramiai knibždančią minią. Pirmame plane – magas rytietišku apdaru tarsi koks „nekromantas" skaito iš delno. Po kairiuoju peristiliu sutelkti jūrų augalai, žmogaus ir elnio griaučiai, vėžlio kiautas ir garnys sudaro gamtos mokslų kabinetą. Dešinysis peristilis veda į biblioteką, pavadintą *Theologia*[213]. Ant grindinio, kolonos ir afišų nubraižytos geometrinės figūros. Taip pat galima atpažinti Luvro planą, įtvirtinimus, demonstruojamą mechaniką ir herbų rinkinį. Sėdintis vyras rankose laiko sinusų lentelę. Aplink pano iš nesuskaičiuojamos daugybės ant žemės išmėtytų instrumentų susiformuoja

211 Ch. A. Jombert, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Le Clerc*, Paryžius, 1774, p. LXII, nr. 263, p. 139 ir toliau; E. Meaume, *Sébastien Leclerc*, Paryžius, 1877, p. 243 ir toliau.

212 Bernard'o Monnier kolekcija, Paryžius. Paveikslas rodytas parodoje *Le Cabinet de l'amateur*, Tuileries oranžerijoje, 1956, *Catalogue* nr. 71, p. 21. Skirtingai nei rašoma knygos pratarmėje, Sébastieno Leclerco graviūra nėra dublikatas, tačiau mums žinomos tik dvi jos kopijos – vienos autorius yra Pacot, kitos – nežinomas.

213 Įrašo paveiksle nėra.

daiktų grupės, tarp kurių – Archimedo sraigtas, veidrodis ugniai įžiebti, stebuklingas žibintas ir laikrodis. Personažų judesiai meistriškai išreikšti ir sujungti.

Simboliškai su tokiais išdėstymais siejami liutnia ir gaublys išdėlioti dviem registrais. Priešais zoologijos muziejaus portiko laiptus pasirodo trys sferos, kurių viena pusiau pridengta. Muzikos instrumentai, tarp kurių ir liutnia, išryškėja priešais šviesos nutviekstą galeriją gilumoje. Groja orkestras. Akademikų „baletą“ lydinti muzika sklinda iš toli tarsi planetų pasaulių harmonija. Į astronominių prietaisų krūvą taip pat įdėtas ketvirtasis taisyklingasis kūnas, dažnai pasitaikantis šiose kosmogonijose – dodekaedras. Taip pat esama aštuonkampio akmens, kuris primena de Causo veikale sutrumpintą „ortogonalų kūną“[214]. Prieš mus iškyla tikrieji perspektyvos ženklai. Jie išdėstyti tarp pakopų ir pavaizduoti keturiais „avanscenoje“ išrikiuotais atvaizdais. Visų pirma, kairėje – Dürerio langelis, po to, per vidurį – du modernūs išradimai, dioptrinis ir katoptrinis. Dioptrinė instaliacija apjungia keletą atvaizdų, kurie, pažvelgus pro daugiabriaunį lęšį, susilieja į visai kitą vientisą vaizdą. Būdą, kaip tai padaryti, pasiūlė Niceron, kuris apie jį sužinojo 1635 m. Lione, kelionės į Italiją metu, kai, kaip matėme, nutapė į Toskanos didžiojo kunigaikščio Ferdinando II portretą besitransformuojančias turkų galvas, šiuo metu saugomas Florencijos muziejuje[215]. Ant apskritos anamorfozės padėtas cilindrinis veidrodis reprezentuoja tuo metu paplitusius katoptrinius mechanizmus. Tie patys prietaisai pastatyti greta Molinet graviūros, susijusios su šv. Genovaitės bibliotekos įdomybių kabinetu (1692)[216]. Ketvirtoji perspektyva dešinėje yra tiesioginė anamorfozė. Jombert[217] apie ją rašo taip:

214 S. de Caus, *La Perspective...*, 44 graviūra.

215 J.-F. Niceron, *op. cit.*, 1638 m. leidimas, p. 100 ir toliau, 23 graviūra, žr. *supra*, IV sk., 106 išnaša.

216 Cl. De Molinet, *Le Cabinet de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, Paryžius, 1692, 7 graviūra.

217 Ch. A. Jombert, *op. cit.*, p. 131.

plokščias paviršius, kuriame nubrėžta cilindro formos figūra, žmogaus akiai matoma tuomet, kai šis žiūri iš tam tikro taško.

Vis tik šioji „cilindro formos figūra“ yra ne kas kita, o išilginta kaukolė, labai panaši į Holbeino *Ambasadorių* kaukolę: mirusiojo galva vaizduojama priekiu, o ištįsta ne vertikaliai, kaip Brunno *Perspektyvoje*, bet į plotį vis didėjančiomis orbitomis. Ilga dantų virtinė suformuoja tokį pat rantytą pavidalą, o ir pasvirimo laipsnis visiškai toks pat. Panašumas toks stebinantis, kad galėtume klausti, ar tik Sébastien Leclerc nebuvo susipažinęs su XVI amžiaus šedevru.

Yra žinoma, kad 1653 m., pardavęs Polisy pilį, markizas de Cessac paveikslą pervežė į savo namus Paryžiuje Fouro gatvėje netoli šv. Sulpicijaus parapijos. Apie jį kalbėta labai palankiai, o teisingumo ministras M. de Vic yra pasakęs, kad „tai yra gražiausias Prancūzijoje nutapytas paveikslas“[218]. Kitame, 1654 m. datuojamame liudijime apie jį kalbama tais pačiais žodžiais:

puikus paveikslas Paryžiuje, M. de Sessaco namuose... yra olando rankų darbas; kūrinys laikomas dailiausiu ir geriausiai atliktu kūriniu, kokį tik galima rasti Prancūzijoje.

1665 m. Leclercui grįžus iš Meco, paveikslas tebebuvo toje pačioje vietoje[219]. Trokšdamas viską pažinti ir visko išmokti, jaunasis menininkas, Le Bruno[220] globotinis, greičiausiai susidūrė su Holbeinu. Vertėtų klausti, ar savo akademinėje apoteozėje jis tiesiogiai neperėmė tam tikrų elementų, išvystytų tame pačiame eruditų pasaulyje.

Vaizduojamo subjekto išdidinimas dera su žmogaus universalumu, iš prigimties ir amatui reikalaujant apimančiu visas pažinimo šakas. Leclerc dirbo karo inžinieriumi Mece. Colbert'o sūnų, būsimąjį karaliaus rūmų patikėtinį, mokė piešimo ir matematikos.

218 Trua kanauninko Camusat atsiminimai, Instituto biblioteka, žr. Mary F. S. Hervey, *op. cit.*, p. 20.

219 Markizui de Cessacui 1669 m. sudarius antrąją santuoką su Anne-Louise de Broglie, paveikslas dar tebebuvo Paryžiuje, tačiau kitoje vietoje. Netrukus po to jo pėdsakai dingsta iki pat 1787 m. (Beaujon varžytinės), tačiau nėra įrodymų, jog jis tuo metu savininko nebuvo pervežtas į Milhars pilį Langedoke.

220 Žr. Ch. A. Jombert, *op. cit.*, p. XXXVII ir toliau; E. Meaune, op. cit., p. 55 ir toliau; P. Chenut, „Sébastien Leclerc graveur messin“, in *Guide et catalogue de l'Exposition à l'occasion du IIIe centenaire de la naissance de S. Leclerc, musée de Metz*, Nansi, 1937, p. 8 ir toliau.

1672 m. priimtas į Dailės Akademiją, ant pečių užsikrovė geometrijos ir perspektyvos pamokas[221] bei atsidėjęs bendradarbiavo su Mokslų akademija kaip iliustratorius. Kosmografijos srityje prisidėjo prie Picart'o *Žemės išmatavimų* (1671), architektūros – prie Perrault *Vitruvijaus* (1673). Jo frontispise knygoje *Natūralioji gyvūnų istorija* (1671) vaizduojami du gaubliai ir griaučiai. Menininkas kolekcionavo visokiausias mašinas ir prietaisus: matematinius, fizikinius, astronominius... Jo nebaigtoje graviūroje (1711) ir piešinyje[222] pavaizduotas kabinetas yra užkrautas įvairiais mechanizmais.

221 S. Leclerco *Traité de géométrie* išleistas 1690 m. Paryžiuje.

222 Ch. A. Jombert, nr. 310. Piešinys saugomas École des Beaux-Arts bibliotekoje, žr. Meco parodą, *Catalogue*, p. 24.

Štai tokie elementai bėgant metams susikaupė ir išsidėstė laisvųjų menų kvadriviumui skirtuose simboliuose, kuriuose vis atsirasdavo naujų objektų. Jais besinaudojantys ir tarp jų diskutuojantys personažai primena *Atėnų mokyklos* filosofus, tik labiau sujudusius, genamus aistros. Tai apsėstieji stiklinėmis akimis, visiškai įsitraukę į savo darbus ir apmąstymus, susižavėję menų ir mokslų sąjungos genialumu. Išryškėja, nors iškart apibrėžto pavidalo ir neįgyja, *Vanitas* tema. Jai būdingi simboliai – kaukolės anamorfozė ir priešingoje pusėje išstatyti griaučiai, gan piktai grūmojantys pirštu. Tylos apgaubtų natiurmortų vystymosi pabaigoje atsiranda triukšmingų sandėlių ir laboratorijų, saugančių tam tikrus atsiminimus.

Apžvelgus šį ilgą vystymąsi išryškėja du reiškiniai: nuoseklus tęstinumas ir nuolatinis praturtinimas. Visos perspektyvos sistemos plėtotos visiškai nepriklausomai. Tačiau jas vienija universali doktrina, apipinta jos turinį nuolat atnaujinančiais pasakojimais ir spekuliacijomis. Net ir racionalios formos, vaizduojančios gyvenimo gelmę ir reljefiškumą plokštumoje, kuri neturi trečiojo

erdvės matmens, įtraukia svarstymus apie fikciją ir regimų pavidalų trapumą. Visos anamorfinės kompozicijos, apskaičiavimų ir optinių išplėtimų priemonėmis priverčiančios figūras pasirodyti ir išnykti, geometriškai demonstruoja jų klaidingumą. Kartais tai tėra paprastas proto žaidimas, tačiau jis taip pat susijęs su magija ir [dvasių] iššaukimo menu. Paslėpti portretai ir nešvankūs vaizdai kuriami pasitelkus išmoningus pirmos XVI amžiaus pusės skaičiavimus. Šis žaidimas įsiskverbia į religines bei simbolines kompozicijas ir susimaišo su mokslinėmis kosmogonijomis bei *trompe-l'œil*. Daugelyje grupių perspektyvos gludinimas dar ilgai liks susijęs su apgaulių filosofija.

Anamorfozės toliau plis ne kur kitur, o grynųjų mokslų plotmėje, tik šie mokslai vystysis balansuodami tarp protingumo ir beprotybės. Tikras formų ir technikų renesansas įvyksta XVII amžiuje, atnešdamas gausybę tekstų ir paaiškinimų, aiškiai nušviečiančių pirmines sąvokas. Net akademiniuose sluoksniuose tam skiriamas itin didelis dėmesys. Tačiau taip pat plečiamasi į naujas sritis. Išilgintas figūras siūloma naudoti namų puošybai. Kūgio ir piramidės formos perspektyvos paskatina keistų optinių efektų atsiradimą. Anamorfozė tampa įmanoma inkrustacijose ir rokailyje. Matome, kaip ji ištįsta per visą galerijos ilgį. Mokoma metodų, kaip projektuoti formas gamtoje. Sodai, miestai ir kalnai atgyja veikiant anamorfozei. Atsiduriama visiškoje aberacijoje.

Vis dėlto visa grindžiama klausimu apie tikrovę ir regimus pasaulio pavidalus. Regėjimo dėsnius tyrinėja matematikai, inžinieriai, astronomai, muzikai ir filosofai. Jie atkuria ryšius su universalia humanistų tradicija bei suvienija menus ir mokslus, ieškodami juose čia teigiamų savybių, čia romantinės pusės. Šaltų ir metodiškų protų – automatų kūrėjų ir logikų – išaiškintos iškreiptos perspektyvos paradoksai įsilieja į tų laikų mąstymo aukštumas. Perimti svajotojų ir fantastiškus dalykus aprašančių poetų, jos metodai, kur svarbiausia –

tikslumas, atranda pasakišką savo gyslą. Likimui keistai susiklosčius, absurdiškiausią jų raidą sužadina ne kas kitas, o dekartininkai, griežto ir aiškaus mąstymo padedami įminę visas šių deformacijų paslaptis ir tiksliai lokalizavę reiškinį. Kad ir kaip būtų, visi miglotai suprato tai, kas tikrai išskirtina – jų prietaisų tuštybę. Holbeino *Ambasadoriai* po daugybės moduliacijų atsiduria iliuzijos žaismės priešakyje.

Optinės pramogos: XVIII ir XIX amžiai

Anamorfozės, visų monstriškų perspektyvų praktikos, išsilaiko veikiamos plačių samprotavimų, tačiau netenka filosofinės ir legendomis apipintos prigimties. Jos toliau plėtojamos visų pirma kaip mokslinė įdomybė. Šis požiūris, labiau pritaikytas daugumai šių kompozicijų, justi dar iki Nicerono laikų, ir galiausiai paima viršų. Dar Mydorge, „pirmasis matematikas Prancūzijoje“, sietas su Descartes'u ir jam pjaustęs įvairius lęšių stiklus ir veidrodžius[223], jas vertino toje pačioje dvasioje. Jo veikale, pavadintame *Matematinės pramogos* (1630)[224] ir įkvėptame 1624 m. Bar-le-Diuke tuo pačiu pavadinimu išleisto jėzuitų vienuolio Leurechono veikalo[225], šis metodas aprašomas kaip vaizdavimo kaprizas. *XIX problema* jame formuluojama taip:

> *Paslėpti kokią nors jokių proporcijų neatitinkančią figūrą – galvą, ranką ar visą kūną: kad ausys atrodytų ilgos tarsi Mido, nosis lyg beždžionės, o burna tartum vartai, bet kad, pažvelgus iš tam tikro taško, visa grįžtų į kuo teisingiausias proporcijas.*

Pristatomi smagieji reiškinio aspektai. Galima pamanyti, kad mokslininkas pateiks geometrinį sprendimą. Kaip ir Barbaro, jis atmeta tokio pobūdžio sprendimą kaip „pernelyg sudėtingą suprasti“ ir šioms deformacijoms pasiekti pasiūlo mechaninį metodą „pasitelkus žvakę ar saulę“, kurių šviesa sklistų pro skyles trafarete.

Be abejo, šie pramogai skirti užsiėmimai tęsėsi ir prancūzų Mažesniųjų brolių bei vokiečių jėzuitų sukurtų pasaulių paraštėse, tačiau jų ypač pagausėjo vėlesniais laikais. Po didžių veikalų apie optiką ir okultinius mokslus juos aptinkame kito žinomo matematiko Ozanamo raštuose, kuris apie tai užsimena ne veikale *Traktatas apie perspektyvą* (1693)[226], o knygoje tokiu pačiu pavadinimu kaip ir Mydorgo veikalas – *Pramogos* (1694)[227],

223 A. Baillet, *La Vie de M. Des Cartes*, Paryžius, 1691, p. 320.

224 Cl. Mydorge, *La seconde partie des récréations mathématiques*, Paryžius, 1630, p. 32–33.

225 Van Etten (tėvas J. Leurechon), *Récréations mathématiques*, Bar le Diukas, 1624.

226 Ch. Ozanam, *Cours de mathématiques*, IV t., *Traité de perspective pratique*, Paryžius, 1693.

227 Ch. Ozanam, *Récréations mathématiques et physiques*, Paryžius, 1694, p. 238 ir 241.

patikslindamas, kad šiems dalykams čia ir yra vieta. Išilgintų formų projekciją per subadytą kartoną vaizduojančiame piešinyje nupiešta išplėsta akis su tarsi pūslė išsipūtusiu vyzdžiu, kuris atrodo gyvuliškas ir sykiu antžmogiškas. Atvaizdas pasiskolintas iš Bettinio *Apiaria* (1642)[228], kuris taip pat parašytas kaip keistenybių, vis dar laikytų alchemikų išmonėmis, rinkinys, ir čia šis piešinys vaizduoja anamorfozę su cilindriniu veidrodžiu (77 pav.). Deformuotas atvaizdas vėl tampa panašus į save, kai į jį iš numatyto žiūros taško žvelgiama pro skylutę. Jis „taip pat natūraliai atrodo stiklė“, naudojant Alberti „linijų susikirtimą“ arba Dürerio langą, kurį Bettini giria kaip puikiai tinkamą tiesioginėms anamorfozėms.

1630 m. Mydorgo knygoje *Matematinės pramogos* neįtraukiamas geometrinis metodas, tačiau visa pasikeičia pasirodžius daugybei vadovėlių, kuriuose kalbama apie jį, tad nuo šiol pateikiama galutinė formulė, kurioje vienintelė įstrižainė nustato tarp spindulių projektuojamų tinklelio langelių gradacijas. (78 pav.).

Leidinys, kuriame apjungiami aritmetiniai, geometriniai, optiniai, fizikiniai, cheminiai ir mechaniniai paradoksai, tiesiogiai tęsia magijos knygų tradiciją, kuriai priklauso Schott, tačiau ją pakylėja iki pozityvių apmąstymų lygmens. Monstrai, stebuklai, genialūs efektai ir antgamtiški reiškiniai virsta mokslininkų žaidimais, išdaigomis ir techniniais patarimais. Jie vystosi kaip grynojo mokslo pramogos ir supaprastinimas, kuriuo siekiama mokyti linksminant. Atsiduriame toli nuo chimeriškų plotmių. Tačiau tam tikras keistumas ir aistra įdomiems dalykams vis tik išlieka. Veikalas sulaukė didelės sėkmės ir nuo 1725 iki 1750 m. buvo keletą kartų perleistas.

228 M. Bettini, *Apiaria...*, Bolonija, 1642. *Apiarium* VI ir V.

Moksliniai vokiečių Sturmo (1704 ir 1714)[229] bei Wolffo (1715)[230] vadovėliai šiuos optinius žaidimus pateikia toje pačioje techninėje plotmėje. Sutrumpinta Halės universiteto matematikos ir filosofijos profesoriaus Wolffo *Elementa Matheseos universæ* versija perleista prancūziškai (1747)[231]. Čia perspektyva skirstoma į tris dalis: įprastą, karinę ir įdomiąją. Pastarojoje dalyje vis dar neįprastai skambantis žodis „anamorfozė" verčiamas pagal Nicerono apibrėžimą.

Graikiškasis neologizmas, anapus Reino pradėtas vartoti visu amžiumi anksčiau, Prancūzijoje galutinai įsitvirtino tik pasirodžius Diderot ir D'Alembert *Enciklopedijai* (1751)[232]. Straipsnis apie deformuotas perspektyvas yra pirmame leidime ties raide A ir vadinasi *Anamorfozė*, atitikdamas nusavintą terminologiją. Žodis paaiškintas taip:

> *Dailėje anamorfoze vadinama monstriška projekcija ar iškraipytai vaizduojamas ant plokštumos sukurtas koks nors atvaizdas, iš tam tikro taško atrodantis įprastai ir taisyklingų proporcijų.*

Po to pateikiami jos įgyvendinimo metodai. Mechaninis metodas atliekamas „adatos dūriais" ir išstatant prototipus priešais lempos šviesą. Geometriniu būdu prototipas ištempiamas ant tinklo, kuris įvardijamas moksliniu žodžių junginiu *kratikuliarinis* (nuo *craticula* – grotelės) *ektipas* (nuo *ek* – anapus ir *typos* – įspaudas). Taip pat patariama, kaip sukurti besikeičiantį atvaizdą:

> *Reginys bus žymiai malonesnis, jei iškraipytas vaizdas atrodys ne kaip chaosas, o kaip koks nors kitas reiškinys. Pasitaiko upių su vienu iš krantų žygiuojančiais kareiviais, kurie yra taip puikiai nupiešti, kad pažvelgus iš taško S atrodo tarsi satyro veidas...*

229 J. Ch. Sturm, *Mathesis juvenilis*, Niurnbergas, 1704, p. 68–82, XXVIII pav. ir *Mathesis compendiaria*, Cobourg, 1714, p. 31, 7 pav.

230 Ch. Wolff, *Elementa matheseos universæ*, II, Halė, 1715, V, *De anamorphosibus seu projectionibus monstrosis*, p. 113–115.

231 Ch. Wolff, *Cours de mathématique*, II, Paryžius, 1747, p. 83 ir toliau, p. 110–112, V, 25 pav.

232 *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences et des métiers*, I, Paryžius, 1751, p. 404 ir toliau.

Tuo metu vis dar egzistavusios Nicerono freskos yra puikus vienas kitą keičiančių ir nepaliaujančių stebinti reginių pavyzdys:

> *Paryžiuje, Mažesniųjų brolių vienuolyne Karališkojoje aikštėje yra dvi anamorfozės, nupieštos ant abiejų vienuolyno sienų: vienoje vaizduojama Magdalietė, kitoje – šv. Jonas, rašantis Evangeliją. Į jas žiūrint iš priekio, matyti tik peizažas, o pažvelgus iš tam tikro žiūros taško, itin ryškiai pasirodo žmonių figūros.*

233 B. Lamy, *Traité de Perspective*, 1701, pav. p. 180 ir 183.

Didelės kompozicijos, sudariusios daugybės plėtočių šerdį, pasirodo ir paskutiniajame etape.

Stebuklinga optika – Thaumaturgus opticus – minima kartu su freskomis, tačiau techninė straipsnio dalis paremta ne Mažesniųjų brolių vienuolio darbais, o lotynišku Wolffo tekstu. Čia susiduriame su tais pačiais apibrėžimais, patarimais ir terminologija, tarp jų ir *craticula* bei *ectypus*. Žodis „anamorfozė“, kurio išvengta šio veikalo paryžietiškame leidime prieš mažiau nei ketverius metus, čia išnyra iš akivaizdžiai to paties šaltinio. Halės profesoriui tarpininkaujant, ilgai tylėję prancūzų eruditai perima Schotto terminą.

Įtraukus anamorfozę į mokslinius vadovėlius, ji pradedama traktuoti grynai formaliai ir menininkų veikloje, tačiau nuolat grįžtama prie senovinių kompozicijų. Štai Šventosios koplyčios dvasininkas Bernard Lamy *Traktate apie perspektyvą* (1701)[233] panaudoja „katoptrikos“ metodą galvai nupiešti, remdamasis Niceronu, kurio taip ir nepamini, bei „optikos“ metodą sienoms, projektuodamas tinklelį žvakės pagalba, o visa tai lydi aprašymas, kaip mėlynas šv. Jono Evangelisto apsiaustas ir žalias rūbas transformuojasi į jūrą ir ežerą slėnyje atverstuose Evangelijos puslapiuose, o diržas – į vandens

srovę. Peizažui gyvybės teikia laivai, žvejai, keturkojai ir paukščiai. Piešinys Karališkosios aikštės vienuolyne dar sykį pasitarnauja kaip prototipas, tačiau, ryškiai raudoną apsiaustą pakeitus mėlynu, pradedama nauja marinistinė banga. *Kad šie atvaizdai būtų dar įstabesni, į juos reikia žiūrėti pro įėjimo durų skylutę, prie kurios pridedamas dviejų stiklų lęšis.*

Geometrinė Nicerono schema tebefigūruoja Italijoje, lydima sudėtingesnės Accolti formulės – visa tai aprašoma Galli Bibiena veikale (1732)[234], kuriame taip pat minimi Barbaro ir Dürer. Vis tik vieno rimčiausių iliuzijos architektūroje ir teatre teoretikų veikale anamorfiniams efektams skirta palyginti nedaug dėmesio. Taip yra todėl, kad maždaug šimtmečiu anksčiau įsitvirtinę žaidimai veidrodžiais plačiai pasklinda, išstumdami tiesiogines perspektyvas.

XVIII amžiuje daugiausia vaizduojamos meilės, medžioklės ir ant žemaūgių arklių, panašių į Marolois šunis, jojančių raitelių scenos (79 pav.). Johno Harriso (1686–1739) graviūroje vaizduojamas šv. Jurgis ir slibinas. Kaip ir Karolio I portretas, piešinys turi būti stebimas iš apačios, kur išryškėja įrašas:

> *Raitas Jurgis, nupieštas pagal*
> *„Optiką“: pridėkite raidę A prie*
> *Akies ir stebėkite, kas įvyks,*
> *kai iššausite į taikinį*[235].

Metafiziniai svarstymai apie regimų formų dėsnius, jų deformacijas ir optinius ištiesinimus, dar 1670 m. Grégoire'o Huret laikyti didžiausios svarbos dalyku, čia suvedami į pasilinksminimus.

Vis tik itin ryškus, senovę menantis atgimimas netruko pasireikšti skirtingiausiais aspektais. 1804 m. išleistas vienetinis veikalas trumpam prikelia ekstravagantiškiausius derinius. Anamorfozėms, kurių vardą natūraliai perėmė, *Veikale apie perspektyvą* Lavit[236]

234 F. Galli Bibiena, *Direzioni della Prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell'architettura*, Bolonija, 1732 ir Venecija, 1796, p. 43 ir p. 73–75.

235 „A George on Horseback drawn in Optiks; place the letter A close to your eye and look on it as you do when you fire a peece at a Mark“. Graviūra saugoma Britų muziejuje, žr. J. Shaw, „The Perspective Picture, a Freak...“, *Apollo*, VI, 1927, p. 211.

236 J.-B. Lavit, *Traité de Perspective*, Paryžius, 1804, II t., *Anamorphoses*, p. 129–198.

paskiria svarbią *II knygos* dalį. Jas patariama naudoti monumentaliems paviršiams ir įvairioms atramoms – šoninei sienai, grindims, luboms, kupolams ir skliautams.

Anamorfozė gali būti pritaikyta taip, kad galerijoje matytųsi daugiau statulų, nei joje telpa.

Nicerono kūginės ir piramidinės perspektyvos gali sukurti dar daugiau iliuzijų. Taip pat esama perspektyvų keliose plotmėse.

Visi knygoje vaizduojami motyvai yra antikiniai – šalmą dėvinti galva, Heraklis vaikystėje, girliandomis nešini šokantys *putti*, – tačiau jie susidaro ir išsisklaido labai staigiai. Regimųjų spindulių trikampyje ištemptas klasikinis profilis primena paukščio galvą. Grakštūs vaikų kūnai tarsi moliuskai išsipučia ir susitraukia, įsprausti į optinius formų kontūrus (80 pav.). Graikų-romėnų žmogiškieji pavidalai suyra itin subtiliame ir išmoningai sukurtame tinklelyje. Tai vis dar matematikų pratimai, tačiau jaučiama nostalgija pasaulietiniams monstrams. Šias kompozicijas vėlgi apgaubia paradoksai ir legendos.

Filosofinėms sistemoms ir klaidingiems įsitikinimams iškraipius faktinę daiktų tikrovę, pasaulį užplūsta keisti kultai ir monstriški svarstymai, kuriais siekiama „ištaisyti anamorfozes Jėzaus liudijamu šventumu“. Anamorfinius paklydimus žadama atleisti iš Evangelijos perspektyvos. Prie anamorfozių vėl priartėta ne retorinių figūrų stokojančio teologo, o išsilavinusio valstybininko Thomaso Jeffersono[237] dėka, kuris, būdamas itin protingas ir įžvalgus, liko priblokštas tuo metu Amerikoje išpopuliarėjusių optinių pramogų. Apie šią populiarumo bangą liudija ir vienas poetas.

Vienoje iš *Nepaprastų istorijų* – 1838 m. išleistoje *Ligeia* – Edgar Allan Poe[238] aprašo milžinišką tokio paties

237 Cituojama M. Gardner, „Mathematical Games, The Curious Magic of Anamorphic Art“, *Scientific American*, 1975 sausis, p. 116.

238 Edgar Allan Poe, *Histoires extraordinaires*, vertė Charles Baudelaire, in *Œuvres en prose*, tekstą patvirtino ir anotaciją parašė Y. G. Le Dantec, La Pléiade biblioteka, NRF, Paryžius, 1965, p. 251.

pobūdžio interjerą, išsiskiriantį retomis ir niūriomis medžiagomis bei spalvomis. Aprašomas sutuoktinių miegamasis, kuriame vaidenasi pražuvusi mylimoji, ir kur mirė antroji sutuoktinė. Penkiakampiame kambaryje pilna egzotiškų baldų – indiška lova, egiptietiškas sarkofagas.

> *Tačiau pagrindinė fantazija sužibėdavo, velniai rautų, buto sienų apmušaluose... Neįtikėtinai aukštos sienos, visiškai neproporcingos, buvo išstypusios iki pat sunkių, masyviai atrodančių apmušalų apačios... šieji netolygiais atstumais buvo pritaškuoti arabeskomis supintų figūrų, kurių kiekvienos skersmuo siekė apie pėdą, ir kurių juodi tartum derva piešiniai kilo į paviršių. Tačiau šios figūros pradeda dalyvauti arabeskoje tik žvelgiant iš vieno žiūros taško. Šiandien dažnai pasitelkiamu būdu, kurio ištakos siekia žilą senovę, jos sukurtos taip, kad nuolat keistųsi. Kam nors įėjus į miegamąjį, jos atrodo kaip paprasčiausios baisybės, tačiau, einant gilyn į kambarį, ši jų savybė pamažu blėsta, ir, svečiui žingsnis po žingsnio keičiant vietą, jis pasijunta apsuptas nenutrūkstamos siaubingų formų procesijos, primenančios Šiaurės prietarų pagimdytas būtybes ar nusidėjusių vienuolių sapnų veikėjus...*
>
> *Štai tokia buvo toji buveinė, štai toks buvo sutuoktinių miegamasis, kuriame kartu su dama iš Tremeno leidau bedieviškas pirmojo vedybinio mėnesio naktis...*

Žiūrėjimo taško, kuriame figūros atstatomos, padėtis prie įėjimo į kambarį, visai kaip Bernardo Lamy atveju ir Paryžiaus bei Romos Mažesniųjų brolių galerijose, piešinio savybių nyksmas išeinant iš kambario – visa anamorfinė mašina šio prakeikto būsto aprašyme apibūdinama itin tiksliai. „Antikinis“ šių kompozicijų pobūdis dera prie tuo metu vyravusių motyvų, kuriuose vaizduojamas Midas, Heraklis, amūrai ir satyrai, tačiau prietarai ir nuodėmingos svajos byloja apie bundančias viduramžių išdaigas ir pagundas.

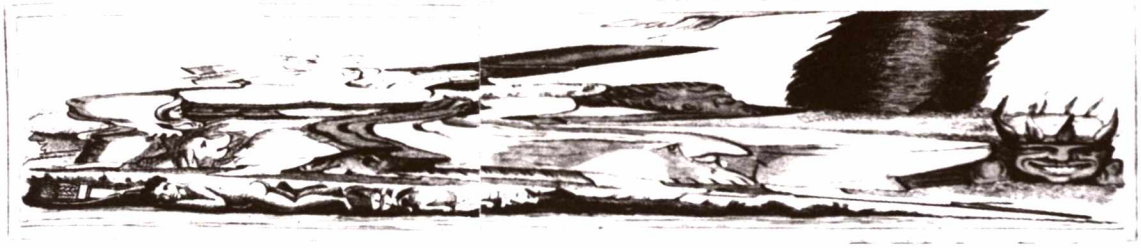
Jautrių į „kratikuliarinį ektipą“ perkelto atvaizdo iškraipymų neslepia jokia priedanga ar peizažas. Poetą žavi būtent išskydusios ir takios judančios formos. Filosofų ir matematikų anamorfozė galiausiai įtraukiama į taisyklėms nepavaldžių juslių kliedesį. Ji tampa šių keistų vizijų, kurias autoriui sukeldavo opiumas, ir kurios sukdavosi apie jį tarsi šešėliai, dalimi.

„Arabeskomis supintos figūros“ sienų apmušalams pasirinktos neatsitiktinai. Pradžioje ištartas „velniai rautų“ apibrėžia figūrų fantastiškumą, kurios pasakojime veikia kaip simbolinis dekoras, o „velnias“ byloja apie aberacinę ir gąsdinančią jų pusę. Mirtinus rubino spalvos lašus pilančio vaiduoklio šešėlio projekcija ir pirmąją mylimąją greta šviesiaplaukio sutuoktinio pataluose pakeitusi žvilgančių juodų plaukų savininkė pratęsia tą pačią fantasmagoriją tame pačiame fantastiškame miegamajame. Visas pasakojimas vyksta anamorfinėje aplinkoje ir fone, tad sistema pasiekia aukščiausią tašką.

239 J.-B. Lebrun, *Galerie des Portraits flamands, hollandais et allemands*, Paryžius, 1791, 139 graviūra, sukurta J.-A. Pierrono. Ši reprodukcija sukurta jau po to, kai J.-B. Lebrun nusipirko paveikslą Anglijoje.

Jau kurį laiką svarstome apie sudėtingą laikotarpį, kurio metu buvo grįžtama į vis gilesnę praeitį. Platus darbų repertuaras metodiškai tyrinėjamas, sudaromas liudijimų apie senąsias mokyklas tekstynas.

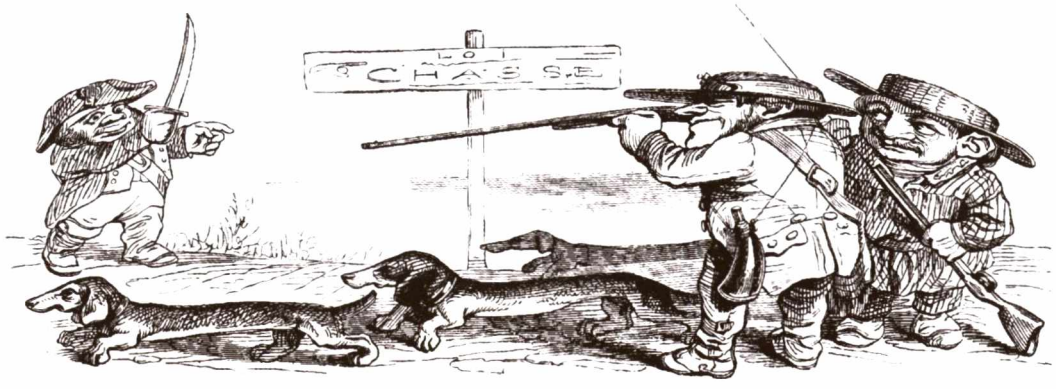
Bazelio *Mirusiųjų šokio* reprodukcija sukurta 1789 m., Holbeino *Mirusiųjų šokio* – 1832 m. Miunchene, o *Ambasadorių* – 1791 m., pirmajame Lebruno *Dailininkų galerijos* tome[239]. 1808 m. R. Beckerio išleistame medžio graviūrų rinkinyje yra Schöno perspektyvos graviūra, kurioje žmonės paversti ant *costruzione legittima* grotelių išdėstytais geometriniais kūnais (81 pav.). Tais pačiais metais Bartsch tekste, kurį pateikėme, aprašo dvi to paties dailininko anamorfozes. Esame sugrįžimo prie pirminės padėties ir autentiškų formų liudininkai.



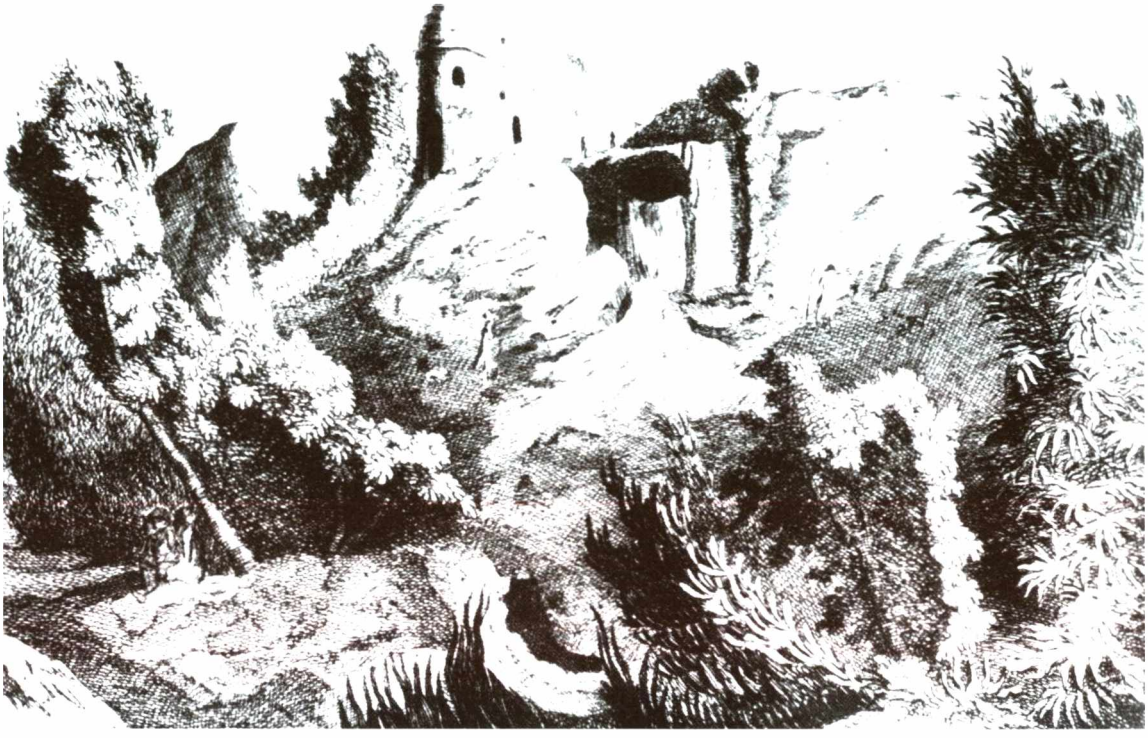
Populiariosios graviūros anamorfozė: (82)
Raganystės scena, 1804–1814.

(83A)

(83B)



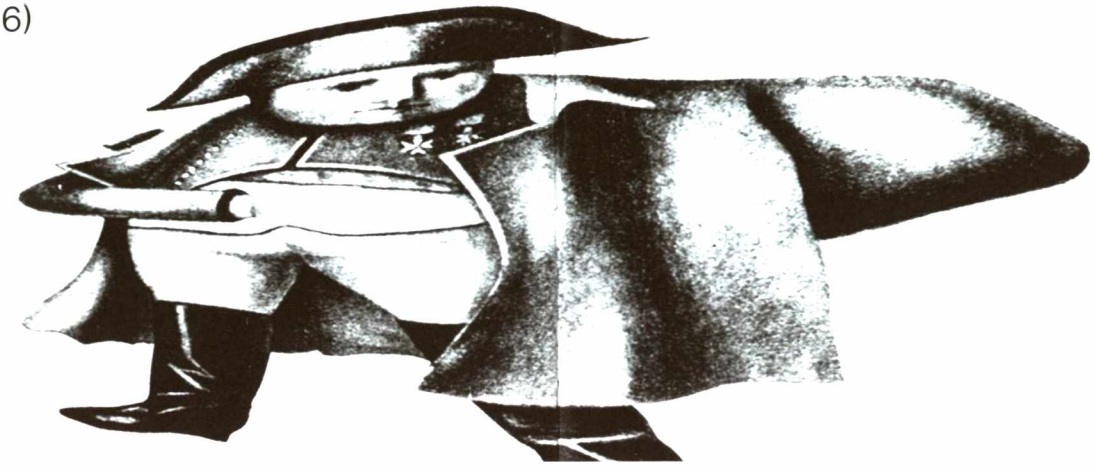
Anamorfozė ir deformuotas atvaizdas.
A: populiariosios graviūros anamorfozė: *Šuo sode*, 1804–1814.
B: Jean Ignace Grandville, *Kitas pasaulis*, 1843.



Anamorfinis peizažas: Claude-François Fortier, 1810–1820. (84)

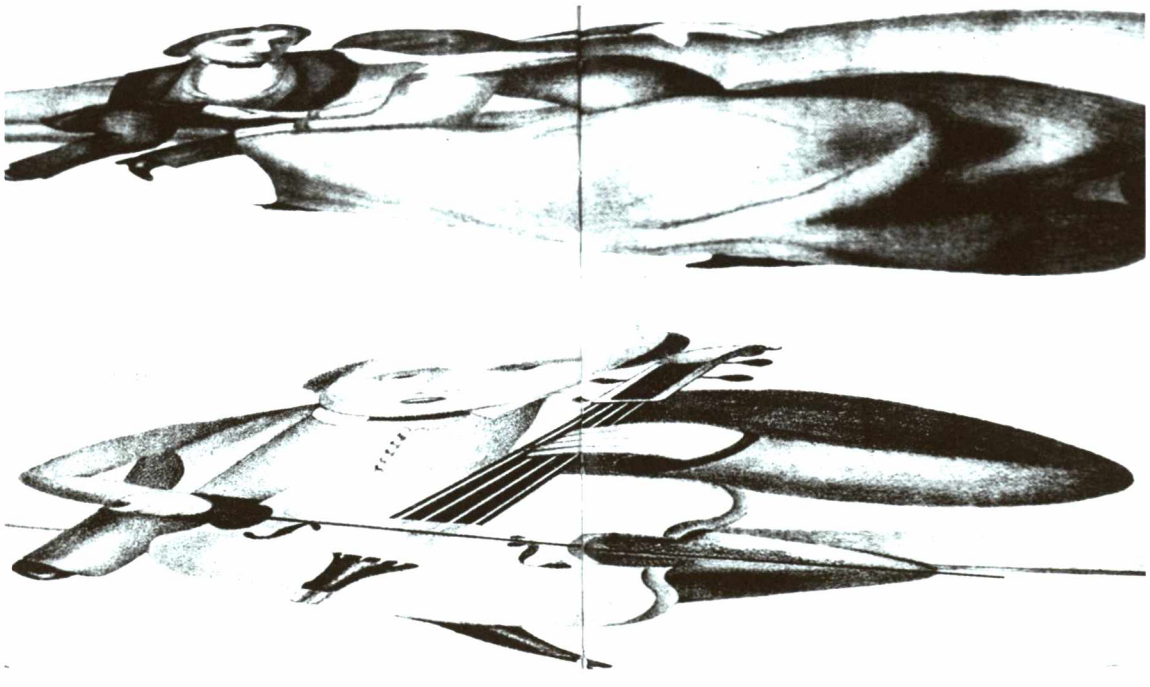
Vėlyvoji anamorfozė: *Napoleonas III*, 1868. Decugis spaustuvė, Marselis. (85)

(86)



Vėlyvoji anamorfozė: *Napoleonas I*, 1868.
Decugis spaustuvė, Marselis.

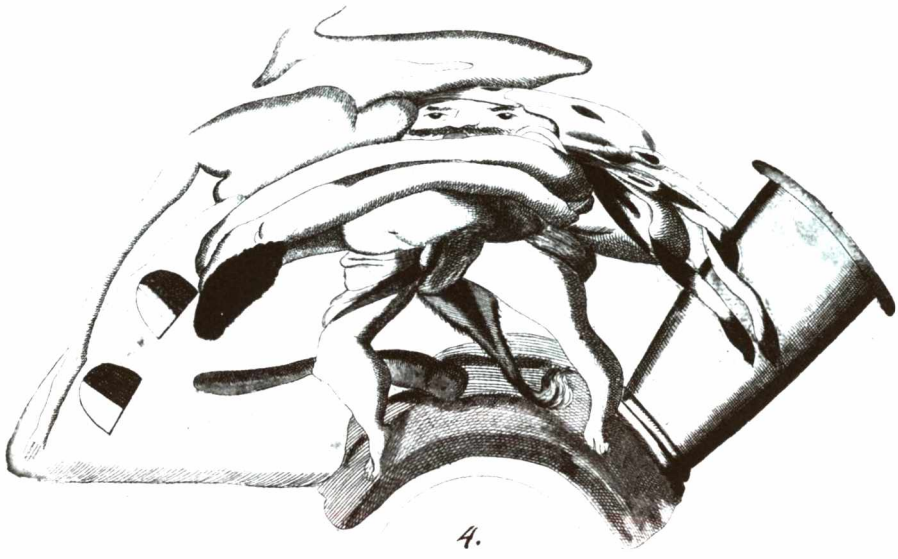
(87)



Vėlyvosios anamorfozės: *Pora ant sofos* ir
Muzikantas, 1868. Decugis spaustuvė, Marselis.

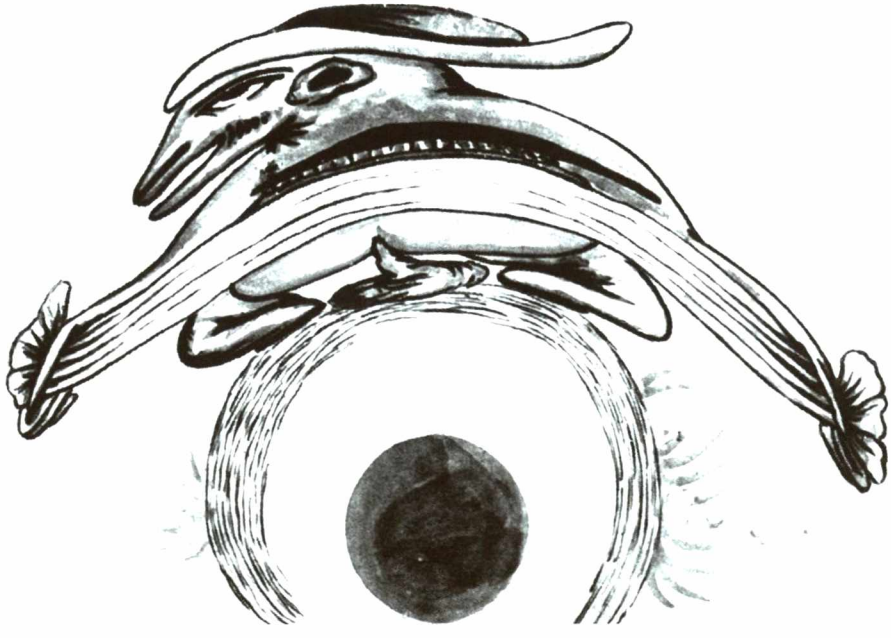
Cilindrinės anamorfozės: *Afrika* ir *Amerika*, E. Beck, 1740. Dekoratyviųjų menų muziejus, Paryžius.

(89)

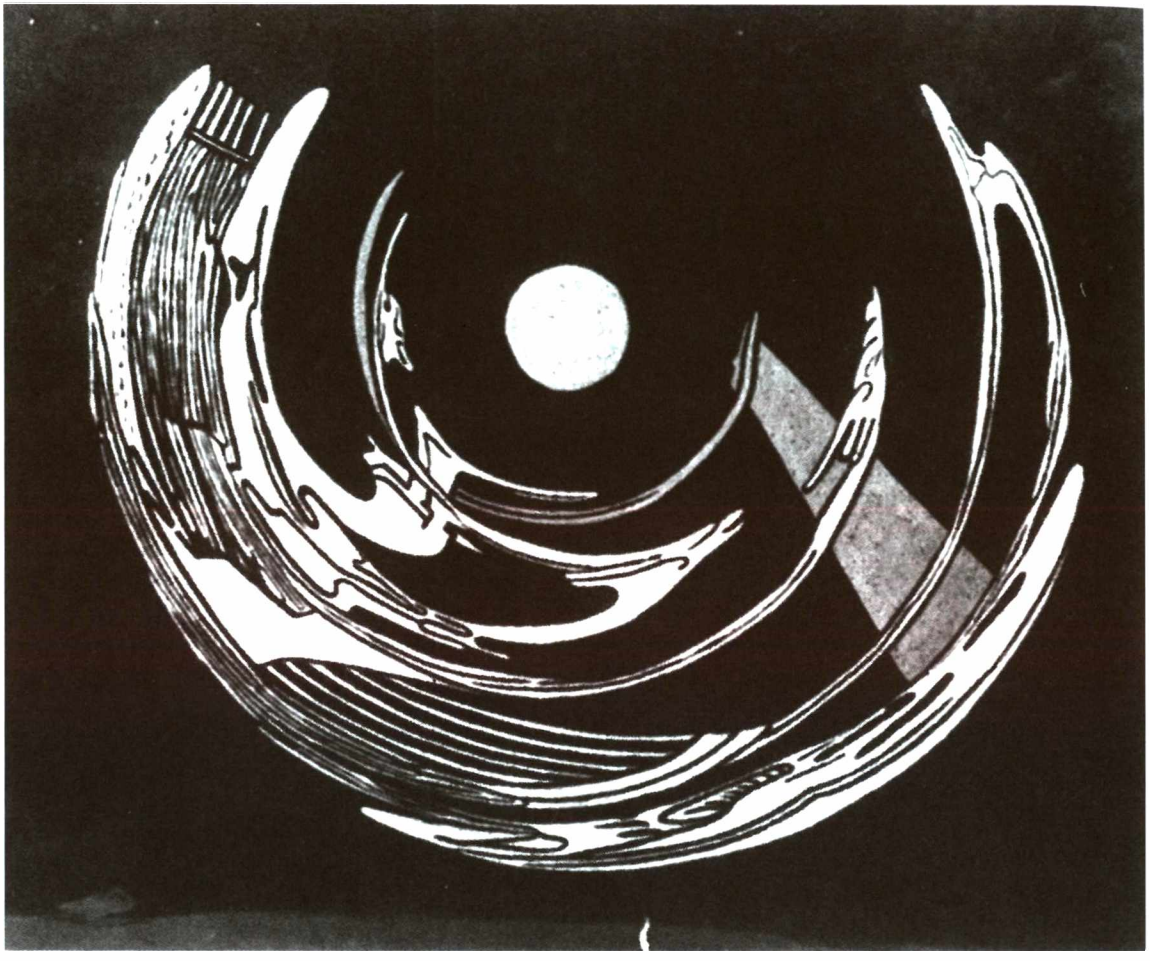


Cilindrinė anamorfozė: *Imtynininkai*, spalvota graviūra, XVIII a., Vokietija (?). Filadelfijos meno muziejus.

(90)



Cilindrinė anamorfozė: *Tupinti beždžionė*, populiarus piešinys guašu, XVIII a. pab. Prancūzijos nacionalinis švietimo muziejus.



(91)

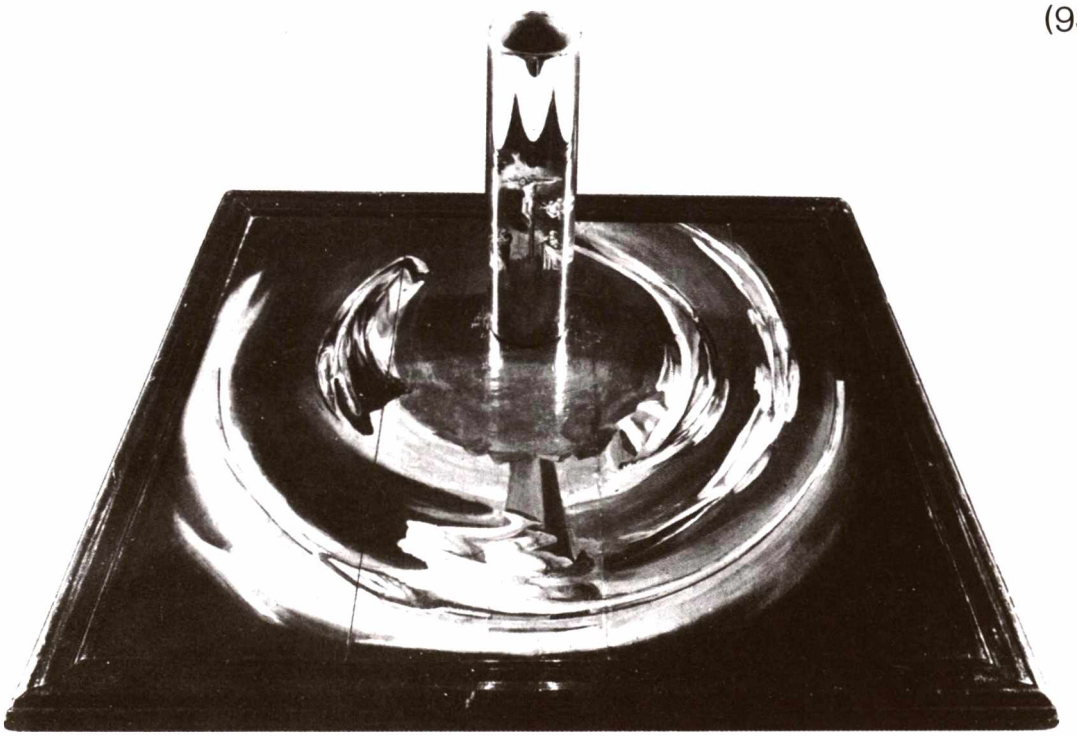
Cilindrinė anamorfozė: *Mirtis*, populiarus piešinys guašu,
XVIII a. pab. Technikos muziejus, Paryžius.

Cilindrinė anamorfozė: *Barzdotas personažas*,
piešinys ant vario, apie 1630, Vokietija.
Gustavo-Adolfo kabinetas, Upsalos universitetas.

(92)

Cilindrinė anamorfozė: *Nukryžiavimas*, piešinys ant medžio, apie 1640, olandiškoji mokykla. Efferso kolekcija, Amsterdamas.

(93)



Panašu, kad tuo metu Prancūzijoje atrasta ir kitų optinių graviūrų.

Populiarios graviūros, kurias Nacionalinė spaustuvė leido nuo 1804 iki 1814 m., yra tiesiogiai įkvėptos primityvių darbų, vaizduojančių dar gotiką menančius velniškus motyvus. Vienoje jų pavaizduotas išvagotas peizažas su žmonių ir gyvūnų galvų formų akmenimis bei uolomis (82 pav.). Ištiesinus kompoziciją, išryškėja ragana. Nerimą kelianti ir kandi atmosfera, judrių laukų ir kalvų paviršiuje paslėpti personažai bei pirmame plane išdėstytos groteskiškos figūros artimos XVI amžiaus pirmos pusės menui.

Tuo metu spontaniškai atgimsta ir vėlesniojo laikotarpio vaizdai. Vienu iš tiesioginių mūsų laikų vizionierių pirmtakų laikomas[240] Grandville *Kitą pasaulį* (1843)[241] pripildė nykštukų ir milžinų paplonintomis bei pastorintomis galūnėmis ir keturkojų taksų – visai kaip įdomiosiose perspektyvose, tačiau neperėmė jų tikslių skaičiavimų (83 pav.).

Antropomorfinis laukas, kuriame po Kircherio dominavo projekcijos mezoptiniais prietaisais, atkurtas Niurnberge ir sykiu Paryžiuje. Niurnberge (1815)[242] figūros bruožai modifikuojami. Ji vaizduoja Napoleoną, kurio profilis pasislepia tarp uolų ir didelės pasaulinio monarcho pilies griuvėsių, virtusių plėšikų orientyru. Tuo tarpu romėniškasis sodas su nameliais ir kalnais, iš kurių susidaro barzdotas veidas veikale *Ars Magna*, prancūziškoje graviūroje išlieka beveik nepakitęs. L. Dubois apie 1810–1820 m. parduoti atspaudai, kurių dalis pasirašyta Cl. Fortier vardu, yra pakankamai tiksli šios graviūros arba Arcimboldo paveikslo reprodukcija (84 pav.). Komentare kalbama apie tuštybę ir nuolatinį daiktų kismą.

Visa naikinantis laikas viskam teikia buvimą,
Griuvėsiuos prieš tavo akis aš įžvelgiu gimimą...

240 R. Z. Becker, Holzschnitte, *Gravure en bois, Gota*, 1808, 59 pav. Figūros reprodukcija sukurta pagal E. Schön, *Unterweysung der Proportion und Stellung der Bossen*, Niurnbergas, 1538 arba 1543.

241 L. Garcin, „Grandville, visionnaire, surréaliste, expressioniste", *Gazette des Beaux-Arts*, 1948 gruodis.

242 Nacionalinė biblioteka, Vincko kolekcija, 75 t., nr. 9804, ir Hennino kolekcija, nr. 13785.

Reikalą turime ne su tolydžios raidos atgyvenomis, o su natūraliai vienas po kito sekusių šaltinių atgimimu. „Keista laiko liga, gotikos manija“, apie kurią Michelet kalba 1855 m. parašytos *XVI amžiaus Prancūzijos istorijos* pratarmėje, neapsiriboja viduramžiais. Atsigręžiama į platesnius regionus ir formas, kurios pergyveno viduramžius ir nesiliovė turtėti. XVI ir XVII amžių indėliai dažnai susilieja į nuoseklią visumą.

Nuo XVIII amžiaus besitęsiantis pavienių pirmykščių ciklų atkūrimas nuosmukio akivaizdoje taip staiga nenutrūko. Dar ilgai buvo gaminamos iškreiptų perspektyvų graviūros su paslėptais vaizdais, kuriuos aprašė dar Barbaro, tačiau jie darėsi vis trivialesni. Vis dėlto šios kompozicijos nesiliovė stebinti. Litografijų kolekcijoje, pažymėtoje Decugis bibliotekos Marselyje ženklu ir datuojamoje 1868 m.[243] (85–87 pav.), vaizduojamas Napoleonas III, Napoleonas I, muzikantai, imtynininkai, meilės scenos ir nešvankybės – visa nupiešta paprastai, bet išraiškingai, vientisai ir išbaigtai, keistai suraizgius figūras. Ovalios šio abstraktaus meno apimtys reikalauja skulptoriaus Henry'io Moore'o pagalbos. Amžiais plėtotas ir tikslintas metodas leidžia kaskart pasiekti tų pačių rezultatų. Kartu su technika atgimsta ir siužetai: valdovų portretai ir nepadorūs vaizdai su Schöno parašu dar iki 1540 m. buvo išplitę Niurnberge, kur juos platino Stephano Hammerio namai. XVI amžiaus vokiečių leidėjas ir XIX amžiaus prancūzų knygininkas leidžia tokio pat pobūdžio leidinius. Visuotinėje grafinių atvaizdų istorijoje toks stebinantis perėmimas patvirtina pastovumo dėsnį ir nuolat atsikartojančių svajų belaikiškumą.

Virtusi įdomybe ir pramoga, vėliau atkurta populiariojo romantizmo sūkuriuose, anamorfozė galiausiai supaprastėja iki gerai parduodamos iliustracijos, tačiau nepraranda savo esmės. Ji išlieka paveiki ir nenustoja

kelti nuostabos daugybėje įvairiausių plotmių. Ji priblokšė šiuolaikinius meno kritikus, kurie tuoj pat ėmė domėtis nesenomis mokyklomis. Žinoma, ir pati anamorfozė sudalyvavo atskleidžiant formas bei atveriant kelius visokiausioms pramogoms. Tačiau anamorfozės ir pramogos panašumas tėra paviršinis. Mūsų laikų geometrinės ir fantastinės svajos gimsta iš spontaniškos tvarkos arba netvarkos. Bet dėl joms būdingų savybių jos prisijungia prie senųjų ciklų. Kai Lipschitz nusipirko dvi anamorfozes, jose jis įžvelgė tokį pat abstrakcijos ir gyvenimo sudėtingumą, kokio jam prieinamomis priemonėmis siekė savo srityje. Nėra abejonių, kad ir jį priblokšė išskirtinumas bei paslaptingumas, kurie visuomet traukė žmogų, ir kurie ženkliai prisidėjo prie šių stebuklų sklaidos. Ar tik 1925 m. nepasirodo pirmieji atsinaujinimo ženklai?

243 Nacionalinė biblioteka, Graviūrų kabinetas, Tb. mat. 3, 1868, metai įrašyti Iždo anstpaude.

Veidrodinės anamorfozės

Tarp XVIII amžiuje iš naujo atrastų senovinių anamorfozių būta ne tik Holbeino *Ambasadorių*, bet ir išilginto Edvardo VI portreto (11 pav.), priklausančio Somerset House kolekcijai[244]. Paveikslas prabloškė tiek Horace Walpole'ą (1762)[245], tiek Hentznerį – vokiečių keliautoją, apsilankiusį Anglijoje Shakespeare'o laikais. 1598 m. Walpole' taip pat išleido *Itinerarium* (1757)[246]. Tačiau optinį kompozicijos mechanizmą jis aiškina kitaip. Ištiesinimas čia įvyksta ne žiūrint įstrižai, o cilindrinio veidrodžio atspindyje.

Apgaulingumo priežastis – išpopuliarėjusi nauja sistema, kurioje tiesiogines anamorfozes pakeitė katoptrinės. To paties laikotarpio tekste – Diderot *Enciklopedijoje* (1751)[247] – anamorfozės principas apibrėžiamas itin glaustai:

> *Kadangi cilindro ir piramidės formos veidrodžiai turi savybę iškraipyti priešais juos esančius daiktus ir sykiu iškraipytus daiktus parodyti taip, tarsi jie būtų natūralūs, optikoje pateikiamos priemonės, kaip ant popieriaus nupiešti iškraipytus objektus, į kuriuos žiūrint per tokio pobūdžio veidrodžius, pasirodytų natūrali jų forma.*

Metodo esmė – išdėstyti atvaizdą aplink cilindro ar kūgio formos veidrodį taip, kad, pagal spindulio kritimo kampo dėsnius jam atsispindint išgaubtame paviršiuje, jo vingiai susitrauktų ir išsitiesintų. Toks veikimas yra tikslesnis ir paveikesnis, jis labiau prabloškia nei primityvieji bandymai, kadangi šiuo atveju siužetas stebimas iš priekio ir tuo pat metu kaip ir deformuota figūra, tuo tarpu tiesioginių perspektyvų atveju tenka

244 Pirmasis skyrių apie katoptriką eskizas pateiktas mano straipsnyje „L'Anamorphose à miroir à la lumière des découvertes nouvelles", *La Revue des Arts*, 1956, p. 85–98.

245 H. Walpole, *Anecdotes of Painting in England* (1762), Londonas, 1826, I t., p. 228.

246 P. Hentzner, *A Journey into England in the Year MDXCVIII*, ed. H. Walpole, Strawbery Hill, 1751, p. 32. Žr. šios knygos II sk. 41 išnašą.

247 *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné...* I, p. 405. Ankstesniame skyriuje parodėme, kad aptariamas straipsnis paremtas Ch. Wolffo tekstu (1715).

pakeisti poziciją. Visai kaip automatų žaidimuose, kai paveikslai iškyla tiesiai iš painios raizgalynės, tad galimybės viename atvaizde paslėpti kitą nebelieka.

Vienas pirmųjų apie šiuos *optinius pasilinksminimus* 1925 m. prabilo Louis Dimier[248], aprašęs spalvotus XVIII amžiaus ofortus, kur cilindrinėje perspektyvoje vaizduojamos kaimo gyvenimo scenos, valstiečiai, raiteliai ir laivas mūšyje su olandais. Tokie ofortai aptinkami daugybėje vėlesnių kolekcijų. Dailiųjų menų muziejuje Paryžiuje saugomi guašu tapyti paveikslai, kurių datą (1740) nustatė ir pasirašė monogramistas E. Beck[249]. Juose vaizduojami personifikuoti žemynai (Europa, Afrika, Amerika). Ant popieriaus išraižytos išvaizdžios figūros, vilkinčios atitinkamais apdarais ir turinčios atitinkamus atributus, atkuriamos išgaubto veidrodžio atspindyje (88 pav.). Spalvotos XVIII amžiaus vokiečių graviūros, kuriose vaizduojami Piramas ir Tisbė, raiteliai ir imtynininkai, saugomos Filadelfijos muziejuje[250] (89 pav.). Dėl barokinių išilginimų, kur groteskas susilieja su išpūstu manierizmu, jos priskirtinos tai pačiai grupei. Gražios kūginės anamorfozės, spalvoti J. G. Hertelio ofortai (XVIII a. a. pusė) saugomi Helsingerio Technikos muziejuje Danijoje ir Gamtos mokslų muziejuje Leidene, o J. M. Buruckerio serija (1763–1808) – Ziutfeno mieste Nyderlanduose bei Paryžiuje[251]. Toliau tęsti sąrašą nėra reikalo.

Neseniai surinktų fondų gausa atskleidžia neįtikėtiną šių praktikų mastą. Čia sukaupta daugybė anamorfinių guašu tapytų paveikslų, piešinių, graviūrų ir litografijų. Menų ir amatų konservatorijoje jų skaičius siekia daugiau nei keturis šimtus, Paryžiaus pedagoginės apskaitos institute – beveik du šimtus. Dauguma jų yra vėlyvi, XVIII amžiaus pabaigos – XIX amžiaus vidurio. Visuose perimti klasikiniai išdėstymai ir net senovinės temos: paslėpti karalių portretai, skatologinės ir erotinės scenos, šv. Pranciškus, Kristus ant kryžiaus, raganystės ir groteskiškos scenos (90 pav.). Čia pasitaiko net mirties

248 L. Dimier, „La Perspective des peintres et les amusements d'optique dans l'ancienne école de peinture", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1925, p. 14 ir toliau.

249 Žr. F. Brulliot, *Dictionnaire des Monogrammes*, III, Miunchenas, 1832, p. 49, nr. 315 ir G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künsler-Lexicon*, I, Miunchenas, 1835, p. 222. Šiuos paveikslus mums nurodė J. Wilhelm.

250 Pasak K. McNulty.

251 Žr. parodos *Anamorphoses* katalogą, Rijksmuseum Amsterdame ir Dekoratyviųjų menų muziejuje Paryžiuje, 1975–1976, skyrius *Graviūros ir piešiniai*.

ženklų – griaučių ar kaukolių, kurie visuomet sudarė iliuzinių žaidimų repertuaro dalį (91 pav.).

Dauguma jų – populiarūs serijinės gamybos darbai[252]. Šiurkščios faktūros, ryškių ir intensyvių štrichų, kontrastingų spalvų kompozicijos tvirtai įrašytos į koncentrinių apskritimų schemas, o tinklelis aiškiai iš anksto paruoštas tam tikram formatui. Esame toli nuo rafinuoto žavesio, tačiau net ir efektų brutalumas kėlė smalsulį įvairiems sluoksniams. Šie smagūs žaidimai parduodami kartu su veidrodžiu ir piešinių rinkiniu, visai kaip mūsų laikų „magiškų žibintų" projekcijos prietaisai su reversine juosta. Prekyba jomis suaktyvėja XIX amžiuje. Nacionalinės bibliotekos Graviūrų kabinete saugoma dalis vėlyvųjų anamorfozių, tarp kurių yra ir litografinė serija, 1840 m. išleista Victoro Sies su prierašu, kad „leidėjas kasmet išleis naujų siužetų tokio tipo veidrodžiui", ir kad „šių piešinių klastotojams gresia teisinė atsakomybė".

Esame liudininkai, kaip paslaptingumo netekęs menas degraduoja, išsaugodamas tik stebinančiąją pusę, kuri tampa svarbiausiu jo poveikį lemiančiu veiksniu. Subanalėjusios ir suprekintos žymios formos pamažu pasimeta efektuose, kuriuos pačios ir pagimdė.

Apsišvietusius mėgėjus domino įstabių objektų ištakos. Kolekcijų ir senųjų muziejų sudarytojai dažnai apie tai užsimena. „Poliruoto metalo cilindrų, iki teisingų proporcijų atkuriančių neaiškiai nužymėtas linijas" pasitaiko ir Grollier de Servières kabinete Lione[253], kur Liudvikas XIV dusyk lankėsi 1658 m.[254] 1664 m. Milano Settala muziejuje būta dviejų cilindrinių anamorfozių[255]. Yra duomenų, kad paslaptingi Frydricho III (1648–1670) ir Danijos bei Novergijos karalienės portretai saugoti Kopenhagoje (1696)[256]. Taip pat žinoma, kad to paties miesto gydytojas Olaus Worm nuo

252 Apie paskutiniąją populiariąją fazę žr. Oliver Lépine'o pratarmę olandiškajam *Supplément* leidimui, *ibid.*

253 N. Grollier de Servières, *Description du Cabinet...*, Lionas, 1719, p. 22.

254 E. Bonnaffé, *Dictionnaire des amateurs français du XVIIe siècle*, Paryžius, 1884, p. 291.

255 P. M. Terzago, *Museum Septalianum*, Tortona, 1664, p. 5.

256 O. Jacobaeus, *Museum regium...*, Kopenhaga, 1696, p. 67.

1655 m. turėjo kūgio ir cilindro formos veidrodžių[257]. Kūgių atveju optiniai atvaizdai būdavo ištapomi apvalių dėžučių, kuriose būdavo ir veidrodis, viduje. Pagrindiniai siužetai būdavo vienuoliai, nuogos mergelės ir griaučiai. Taip pat pasitaiko kardinolo Richelieu atvaizdų, o tai leidžia numanyti prancūzišką rinkinio kilmę. Galiausiai apvali vario plokštė, kurioje pavaizduotas cilindro formos veidrodį juosiantis barzdotas personažas, iki šiol tebesaugoma Upsaloje, Gustavo-Adolfo įdomybių kabinete *Kunstschrank*. 1698 m. inventoriuje aprašomas tokių pat išmatavimų anamorfinis aliejinis paveikslas, o meno mėgėjas ir pirklys iš Augsburgo Hainhofer, 1632 m. pristatęs baldą, pasakoja 1629 m. Drezdene pirkęs veidrodžius, kurie „perspektyviškai atspindi neįprastus veidus“[258]. Jei šis paveikslas priklauso kabinetui, tai reikštų, kad jis yra vienas seniausių mus pasiekusių tokio tipo kūrinių. Tarp kitko, kompozicijos pobūdžio griežtumas byloja apie tam tikrą archajiškumą (92 pav.).

Olandiškasis *Nukryžiavimas* (93 pav.), pagal medžiagų parodymus datuojamas 1640 m., taip pat priklauso vienam iš ankstyvųjų periodų. Vos pažvelgus matyti, kad atvaizdui būdingas kampuotas geometriškumas, ir kad jis ištįsta į tris koncentrines pusmėnulius primenančias juostas. Iš šio trigubo sūkurio ant cilindro staiga, tarsi įvykus stebuklui, švysteli Golgotos scena.

Dar dinamiškesnę temos variaciją pasiūlo dvi flamandų kompozicijos: priklausanti Reimso kolekcijai (Paryžius) ir priklausanti Baderou kolekcijai (Ruanas). Jose vaizduojamas *Kryžiaus pakėlimas* pagal Rubensą (Antverpeno katedros atstatymas, 1610–1611 m.), kur kryžių iš abiejų pusių supa po angelą. Figūros išnyra nebe tiesiai sukdamosi. Jos tarsi išsprogsta, spalvų ir dėmių viesului įsiurbus vaizdus ir formas. Vienas iš šia technika atliktų paveikslų pasižymi išskirtine savybe. Ruano paveiksle (94 pav.) esama dar vieno įstabesnio ir paslaptingesnio siužeto. Apėję cilindrą iš kitos pusės, jame išvysime iš už Golgotos staiga išnyrančią erotišką porą. Be abejo,

257 O. Worm, *Museum Wormianum...*, Leidenas, 1655, p. 354.

258 J. Böttiger, *Philipp Hainhofer und der Kunstschrank Gustav-Adolfs in Upsala*, Stokholmas, 1909, I t., p. 32, II t., p. 54–55, IV t. XLIX graviūra.

tai ne koks nors nešvankus juokelis ar šventvagystė, o sąmoningas pasiaukojimo ir nuodėmės supriešinimas. Abu paveikslai sukurti antroje XVII amžiaus pusėje[259].

Angliškoji Karolio I anamorfozė (95 pav.) išsiskiria savo chaotiškų formų paprastumu. Įspraustas tarp baltos apykaklės ir sunkių vešlių plaukų, valdovo veidas atrodo neramus ir irzlus. Juodas rūbas su kaukole yra nuteistojo mirti apranga. Tačiau plačiuose linkiuose besimainančios spalvos byloja apie tikro dailininko prisilietimą. Antrajame portrete vaizduojamas Karolis II, ankstesniojo Karolio sūnus (96 pav.). Šis portretas yra kitoje paveikslo pusėje ir jame atkartojama ta pati kompozicija – šermuonėlio kailiu papuoštas raudonas rūbas, žemės gaublys vietoje mirusiojo galvos ir vešlių plaukų gausybė. Niūrią spalvą keičia prabanga ir prašmatnumas. Šie paveikslai datuojami ne vėliau nei 1660 m., kai Karolis II užėmė sostą.

Dėl keisto sutapimo tokią pačią kompoziciją aptinkame Nyderlanduose: taip pat įrėmintos apvalios dalys, tokios pačios proporcijos ir taip pat tarp tankių plaukų ir baltinių ištemptas veidas[260]. Tik šįkart vaizduojamas ne anglų suverenas, o Descartes. Anamorfozė greičiausiai sukurta Harleme, pasirėmus Franso Halso portretu (97 pav.).

Mažų mažiausiai netikėtą angliškosios ir olandiškosios kompozicijų panašumą galima paaiškinti vieninteliu būdu – joms sukurti naudotasi tais pačiais šaltiniais. Mums žinoma, kad Descartes palaikė pastovius ryšius su Mažesniųjų brolių vienuoliu iš Paryžiaus Mersenne'u, o Utrechte gavo *Įdomiąją perspektyvą* iškart, kai tik šioji buvo pirmą kartą išleista. Ją mini laiške Mersenne'ui 1639 m. balandžio 30 d. Šioje knygoje aptinkame ne tik teorinių ir praktinių aprašymų, bet ir tipišką cilindrinės anamorfozės atvaizdą – didžiulę figūrą per du puslapius,

259 Reimso kolekcijai priklausančios anamorfozės reprodukcija publikuota parodos Amsterdame ir Paryžiuje kataloge, nr. 14, 55 graviūra. Už Rueno anamorfozės reprodukciją esame dėkingi panelei Olgai Popovič.

260 Apie paveikslą mus informavo jo savininkas M. H. Bisshops iš Leideno.

prie kurios dar grįšime (98 pav.). Iš pirmo žvilgsnio tai – šv. Pranciškaus Pauliečio portretas, kurio veidas, akys, nosis, burna ir net vešli šukuosena yra akivaizdžiai toje pačioje linkių raukšlių vietoje, kaip ir sūkuriuojantis filosofo portretas. Nėra abejonės, kad piešinio autorius kaip pavyzdžiu pasinaudojo ta pačia schema.

Anglų dailininkas tiesiogiai panaudojo į tą pačią pusę pasvirusį siluetą, veikiausiai perimtą iš *Thaumaturgus opticus* (1646), kurio lotyniškasis leidimas buvo numatytas platesnei sklaidai užsienyje.

Rimtame, novatoriškame, specialiai šiam klausimui skirtame veikale iš karalių bruožų išryškėja unikali iliustracijos figūra, spinduliuojanti didžią dvasią, šventumą ir liudijanti paryžietiškojo veiksnio gajumą nepriklausomuose židiniuose. Šis veiksnys pasireiškia figūratyvumo ir abstraktumo saikingumu bei tolygiu naudojimu, kuris labai skiriasi nuo pirmosios flamandų serijos anamorfinių pliūpsnių.

Metodo moduliacijos kuriamos įvedant įvairesnių santykių. Glaserio (1596–1673) sukurtų atvaizdų ratu įsuktas viesulas nenušluoja, nors jis ir netenka ankstesniojo svarumo. Bazelio menininkas, kurio 1639 metais datuojamą tiesioginės perspektyvos graviūrą jau rodėme (17 pav.), vėliau įvaldė katoptrines anamorfozes. Miesto burmistro Wettsteino († 1666) portretas, moteris ir beprotis bei Gailestingumo alegorija saugomi Bazelio istorijos muziejuje[261]. Suplotas pareigūno veidas vis dar kuo puikiausiai atpažįstamas, tuo tarpu perpus padalinta jo ilga barzda, didingai apsivijusi cilindrą, pasimeta tarp linkių. Jei kristų stačiai, ji siektų personažo kojas (99 pav.). Apvali lyg mėnulis moters galva yra priešais išsišiepusią ichtiomorfinę bepročio kaukę, keisto ryškių spalvų sūkuriavimo apačioje. Figūros tobulai išsitiesia cilindro paviršiuje (100 pav.). Klastinga įskaitomo ir neįskaitomo žaismė šiose kompozicijose sukelia netikėtumo įspūdį.

Kopenhagos valdovo portrete, apie kurį kalba Jacobeus (ir kuris šiuo metu saugomas Nacionaliniame

261 Parodos Amsterdame ir Paryžiuje katalogas, 4, 5 ir 6. Bazelio istorijos muziejus.

muziejuje), Frydricho III ir Danijos bei Norvegijos karalienės atvaizdą įsiurbia neįskaitomybės sūkurys (101 pav.). 1656 m. piešinį sukūręs dailininkas iš Hamburgo Gert Dittmers[262] leidžia sužibėti visiems Nicerono patarimams. Visais šiais atvejais turėtume kalbėti ne apie kokią nors evoliuciją, tolydų perėjimą nuo paprasto prie sudėtingo, nuo saikingo prie perteklingo, o veikiau apie tuo pat metu – XVII amžiaus antroje pusėje – skirtingose aplinkose vykdytus eksperimentus ir tyrimus. Jie byloja apie neįtikėtiną techninį preciziškumą ir neišsemiamus, nepaliaujamai gausėjančius pilnai išsiskleidusio meno išteklius.

Tam tikruose muziejuose ir kolekcijose aptinkama puikių tokio meno pavyzdžių ir arčiau mūsų laikų[263]. Leideno Gamtos mokslų muziejuje saugomas įspūdingas fondas, kuriame yra ir cilindrinės anamorfozės piešinys, vaizduojantis nuo šuns mažylį ginantį šerną bei pasirašytas Hen. Kettle'o, aktyviai kūrusio apie 1770 m., vardu (102 pav.). Svarbų rinkinį, neabejotinai sukurtą tose pačiose dirbtuvėse Nyderlanduose po 1730 m., Amsterdame įsigijo Niujorko antikvaras[264].

Ši dešimties anamorfozių serija susideda iš penkių cilindrinių ir penkių kūginių anamorfozių, kuriose vaizduojamos dvi mitologinės scenos (*Venera ir Adonis, Erosas ir Psichė*), dvi muzikinės scenos, dvi moterys su paukščiais, valstietis ant asilo ir trys gyvūnų scenos – šernai, ereliai ir beždžionė.

Išskyrus keletą išimčių, cilindrinėje perspektyvoje figūra neapsuka pilno rato, tad vertikaliai per vidurį pastatytas veidrodis atvaizdą atspindi tik iš vienos pusės. Atvaizdas neišsitempia į aukštį. Jis išsiplečia ir susitraukia į plotį tarsi vėduoklė. Tačiau šios deformacijos yra ne ką mažiau priblokiančios. Moteris su paukščiu narvelyje

262 P. Eller, *Konigele portraetmalerei i Danemark*, 1630–1882, Kopenhaga, 1970, p. 238.

263 Londono mokslo muziejus, Bavarijos nacionalinis muziejus, Romos Nacionalinė Antikos meno galerija, Charles'o Rattono, Jacques'o Duponto ir kitų kolekcijos.

264 Dešimtis paveikslų, kurių R. Schiffo darytas fotografijas turime, 1939 m. Amsterdame įsigijo H. Tannenbaum. 1973 m. Sotheby's Niujorke jie parduoti Apolloniui – Romos antikvarui, kuris juos išsklaidė po visokiausių mėgėjų rankas. Parodos Amsterdame ir Paryžiuje kataloge (nr. 24–26) serija priskiriama Henriui Kettle'ui, kurio kūrinių paprastumas vis tik smarkiai skiriasi nuo šių kompozicijų ryškumo ir sudėtingumo. Tai, kad abiejuose piešiniuose vaizduojamas tas pats, dažnai pasitaikantis siužetas (šernas), dar nėra pakankamas pagrindas reikšmingą Tannenbaumo paveikslą (68 x 69 cm), kuriam būdingos į visas puses išmoningai išblaškytos formos, priskirti tam pačiam dailininkui, kuris yra kuklios, paprastutės ir kuo puikiausiai įskaitomos Leideno cilindrinės anamorfozės (37 x 48 cm) autorius (žr. 29 ir 49 pav. *Kataloge* bei 104 pav. šioje knygoje).

subliūkšta tarsi vaškinė (103 pav.). Jos galva nulinksta, bruožai išskysta ir ima lėtai bei gracingai varvėti. Tokiu pačiu būdu iškraipyti muzikantai sudaro kunkuliuojančią plunksnomis puoštą kepurę (104 pav.). Keturkojai virsta moliuskais. Gulinti Psichė išsiriečia (105 pav.). Jos blyškios galūnės plonėdamos ištįsta tarsi kliedesyje. Besisukdamas kūnas tartum netenka kaulų. Medžiams pasileidus bėgti už užuolaidos, jų lapai ima brėžti juostas – tarsi žiūrėtume pro greitojo traukinio langą.

Kūginių perspektyvų, išdėliotų aplink visą veidrodį ir atkuriamų žvelgiant į jas iš tam tikro taško, turinys dar ekstravagantiškesnis. Čia esama kai ko daugiau nei vien skaidymasis judant ratu. Kompozicijos centrui pavirtus periferija, anamorfozė prasiskleidžia tarsi gėlė, supjaustydama atvaizdą. Pasaulis blyksteli prieš pasikeisdamas. Galvos ir galūnės atsiskiria nuo kūnų ir apsisuka. Štai paukštį laikanti moteris suyra į tris dalis (106 pav.). Dvi atsietos rankos šmėsčioja abipus dviejų audinio krūvų. Veidas apgręžtas ir takus. Viršuje jis virsta švytinčia draiskana, kurią pratęsia karoliukų ir rožių aureolė. Aplink apskritimą susiklosto drapiruotė, taip nužymėdama kūgio pagrindą. Viršum tamsaus pagrindo švytinti vizija atrodo tarsi regima naktį[265]. Tai – beveik kosmogoninis paveikslas, kuriame paslaptingi ženklai sukasi sferų viduje. Jei procesą pakartotume priešinga kryptimi, veidrodis kurtų natūralių formų aberacijų projekciją. Vizionieriai visais laikais mėgo transfigūracijas, kurios padėtų atsiskleisti fantastinei plotmei. Ištiesinimas veidrodžiu, kai iš chaoso gimsta tikslios formos, taip pat turi šį tą antgamtiško. Formos pasirodo jau nebe paviršiuje, o tuo pat metu susidarančioje bedugnėje gelmėje ir metalo atspindžių tviskėjime. Atvaizdas atgyja. Vos pasukus akis, jis ima judėti ir keistis. Jis vystosi pasakiškoje srityje, kur visa yra neprieinama ir sykiu čia pat.

Šių anamorfozių siužetai pasiskolinti iš įvairių paveikslų, kurių dalį įmanoma identifikuoti. Štai scena,

265 Lygiai tokia pati anamorfozė yra Leideno Gamtos mokslų muziejuje. Tai leidžia tvirtinti, kad tas pats modelis galėjo būti naudojamas daugeliui reprodukcijų.

kurioje vyras groja fleita priešais sode tarp moters ir juodaodžio sėdinčią damą, atkuria Lancret paveikslą (*Skambant švelniai dainelei*)[266], pagal kurį tokie menininkai, kaip Ch. N. Cochin ir G. F. Schmitt, dažnai kūrė graviūras[267] (107 pav.). Nors šiuose darbuose ir perimti senesni modeliai, jų visuma negali būti ankstesnė nei 1730 m. Šiose kompozicijose dažnai aptinkame XVII amžiuje gyvūnus tapiusių dailininkų Paulo de Vos, Jano Fyto ir kitų kūrinių reprezentacijas. Beždžionė su apverstu krepšiu primena Franso Snyderso darbus[268]. *Venera ir Adonis* primena Vouet (108 pav.). Originalas, priklausęs Crozat kolekcijai, šiuo metu saugomas Sankt Peterburgo Ermitaže. Jo replikos atliktos ant Buillono viešbučio pano ir kilimų. Dvi Vouet graviūrų reprodukcijas 1638 (109 pav.) ir 1643 m. sukūrė jo žentas Dorigny[269]. Scena, kurios dešinėje vaizduojama sėdinti mylimojo išvykimui į medžioklę besipriešinanti deivė, kairėje – du šunys ir amūras[270], telpa į ovalą, kūginėje anamorfozėje virtusį apskritu medalionu. Išdėstytos aplink veidrodį, gražios klasikinės figūros įgauna kažko monstriško. Į dvi dalis perpjautas jaunojo herojaus biustas pakimba atlošta galva. Išsipūtusios rankos išsukinėtos, kojos ore. Lazda sulinksta į arką, Veneros rankos virsta žarnomis. Keistas išsklaidytų elementų ir beformių anatominių nuolaužų sūkurys tiksliai išsitiesina ir atsipainioja kūgio atspindyje, kurio vietą žymi Adonio rūbo sagtis.

Vienas ankstyviausių mums žinomų katoptrinių mechanizmų vis tik turi autorių. Šioje graviūroje regime ant stalo padėtą didelį cilindrą ir kilimu su kutais užkloto dramblio anamorfozę (110 pav.). Jį supa satyrai. Vieni pirštais rodo į deformuotą piešinį, kiti atrodo nustebinti keturkojo atvaizdo veidrodyje. Scena vyksta sode, kurio gilumoje matyti pavėsinės ir kiparisai. Ji

266 G. Wildenstein, *Lancret*, Paryžius, 1924, p. 92, nr. 328, šiuo metu saugomas Fitzwilliamo muziejuje Kembridže. Ieškant šios nuorodos mums labai padėjo Charleso Sterlingo erudicija.

267 E. Bocher, *Catalogue raisonné des estampes...*, IV, *Nicolas Lancret*, Paryžius, 1877, p. 44–45, nr. 58.

268 Žr. W. Bernt, *Die Niederländischen Maler des 17. Jahr.*, Miunchenas, 1948, nr. 766. Tokia pati beždžionė vaizduojama ir kitame F. Snyderso paveiksle, žr. J. Bouchot-Saupique, *La Peinture flamande du XVIIe siècle au musée du Louvre*, Briuselis, 1947, XXXIII graviūra.

269 A.-P.-F. Robert Dumesnil, *Le Peintre-Graveur français*, IV, Paryžius, 1883, p. 273, nr. 61; L. Demonts, „Décoration peinte par Simon Vouet pour Claude de Buillon", *Bulletin de la Société de l'Art français*, 1913, p. 69; M. Fenaille, *Etat général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins, 1600–1662*, Paryžius, 1923, p. 337–338.

270 Originale vaizduojami keturi kurtai, Dorigny graviūroje – du, 1641 m. replikoje – vienas.

suformuota taip, tarsi būtų skirta pristatyti nematytam stebuklui. Įrašas filakterijuje skelbia: FORMAT ET ILLUSTRAT[271]. Graviūra pasirašyta dviem vardais: *Simon Vouet in.* ir *Joan Tröschel sc.*, kurie leidžia nuspėti jos sukūrimo vietą ir laiką. Menininkai negalėjo susitikti niekur kitur, tik Romoje, kur graviūrų meistras iš Niurnbergo Joan Tröschel (1585–1628) atvyksta 1624 m., o Simon Vouet gyvena iki 1627 m.

271 G. K. Nagler, *Künstler-Lexicon*, XIX, Miunchenas, 1848, p. 120, nr. 20 ir tokia interpretacija: „Keli satyrai aplink stalą sode stebi dramblį stiklo inde ir išdidėjusį jo šešėlį".

Katoptrika, geometrija ir magijos triukų menas

Serijos priešakyje yra Simono Vouet graviūra, iliustruojanti prietaiso veikimą ir suteikianti žinių apie šių kompozicijų metodą. Pirmasis veikalas siekia dar 1630 m. Jo autorius – Vaulezard, kuris pats pratarmėje patikslina, jog „dar niekas apie tai nėra rašęs“, ir kuris katoptrines anamorfozes pateikia kaip neseną atradimą. Tituliniame puslapyje pavaizduotas cilindrinis veidrodis ir dramblio atvaizdą pakeitęs Liudviko XIII portretas (111 pav.). 1637 m. pasirodo Hérigone'o *Matematikos kursas*, 1638 m. – Nicerono *Įdomioji perspektyva*. Jaunasis dekartiškojo centro mažesnysis brolis iš Karališkosios aikštės, smarkiai prisidėjęs prie šio meno raidos, juo užsiėmė ilgą laiką. Jo anamorfinis Jacques'o d'Auzoles, „chronologų princo“, portretas (112 pav.) nutapytas 1631 m., kai dailininkui tebuvo aštuoniolika, ir yra vienas seniausių piešinių, kuriuos galime datuoti taip tiksliai[272].

Grįžęs į Paryžių (1627), kur jį pakvietė Liudvikas XIII, Vouet užmezgė itin glaudžius ryšius su šia tikinčiųjų grupe, kurios nariai, skatinami tėvo Mersenne'o, gilinosi į visas perspektyvos šakas, įskaitant ir katoptriką. Vienuolyne buvo jo kurta *Šventoji Margarita* ir *Šventasis Pranciškus, prikeliantis vaiką*. Pagal jo eskizus sukurti devyni sieniniai tapybos kūriniai, vaizduojantys šventojo ordino globėjo gyvenimo istoriją[273]. Menininkas iš arti stebėjo Nicerono darbus, cituoja jį kaip autoritetą dailėje taikant optikos taisykles ir mini jo veikalą, kuriam pats kūrė frontispisą[274] su romietišku veidrodžiu, tokiu pačiu pagrindu ir dangteliu, šįkart atspindinčiu Vaulezard'o Liudviką XIII. Šv. Pranciškus Paulietis, veikale atstovaujantis cilindrinę anamorfozę (98 pav.),

272 Reprodukcija publikuota Jacques d'Auzoles, *Le Mercure charitable*, Paryžius, 1638, p. 73. Žr. šios knygos IV sk. 105 išnašą.

273 A. N. Dézalier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, IV, Paryžius, 1762, p. 17.

274 Vouet frontispisas, kurį išgraviravo K. Audran, sukurtas antrajam Nicerono *Thaumaturgus opticus* leidimui, Paryžius, 1646.

veikiausiai buvo perimtas iš vieno religinių Vouet paveikslų[275]. Kūginę anamorfozę *Venera ir Adonis*, kurios vėlesnę reprodukciją turime, veikiausiai tuo pačiu laikotarpiu sukūrė su meistru susijęs menininkas. Ji darsyk ryškiai įtvirtina pirmojo dailininko kaip šių meistryščių sklaidos karaliaus vaidmenį. Taip staiga atnaujinama senovinė tradicija, išlaikant tas pačias formas ir tą pačią mokslinių kerų dvasią.

Veidrodis visais laikais pasižymėjo antgamtiškumu. Jo galios buvo aukštinamos dar viduramžiais:

Žvilgsnių knygoje gali
Priežasčių visokių rasti
Ir veidrodžių galybę
Tiek stebuklų keliančią...

Taip rašoma *Rožės romane* (1265–1280)[276], kuriame išsamiai aptariama Alhazeno (993–1038) knyga, kurioje šis sukompiliavo Euklido[277], Ptolemėjaus ir Herono Aleksandriečio[278] katoptrikas. Keturi pagrindiniai jų katoptrikų tipai yra cilindrinis, kūginis, sferinis ir įgaubtasis. Nuo 1270 m. Vitellion tikslino jų taikymo būdus, neturinčius nieko bendro su anamorfiškumu. Klaidingai samprotaudamas jis teigia, kad jie taikomi projektuojant figūras tuštumoje: „Atspindėtas vaizdas pasirodo ore už veidrodžio ribų ir tik taip tegali būti pamatytas“. Tai esą buvo prietaisai, skirti iškviesti šmėkloms ir mirusiesiems. Sujungti puscilindriai pasižymėjo deformacijos galia: „Pasidaro įmanoma sudaryti įgaubimą ir išgaubimą, kuriuose pasirodo įvairiausi atvaizdai“[279]. Ir šiuo atveju esame toli nuo Naujųjų laikų techniškumo.

XVI amžiuje viduramžių pagrindai dar labiau praturtinami. Aprašydamas veidrodžių apgavystes, kai pasirodo vaiduokliai, o objektų išvaizda nuolat kinta, Cornelius Agrippa (1527)[280] vis dar remiasi Vitellionu.

275 Nicerono modelis atkartojamas J. Lenfant'o graviūroje, Nacionalinės bibliotekos Graviūrų kabinete priskirtoje Vouet rinkiniui (DA 8, 62 graviūra). Ta pati kompozicija perimta ir Romos nacionalinėje antikos meno galerijoje saugomame piešinyje, kuris sudaro dalį keturių paveikslų serijos – to paties formato (50 x 67 cm) ir neabejotinai tos pačios kilmės, – kurioje yra Liudviko XIII portretas, panašus į Vaulezard'o portretą (1630) ir Nicerono frontispisą (1646), besimeldžiančio Liudviko XIII portretas, apsikabinusi pora ir sąvadautoja. Rinkinio autorystė priskirta pačiam Niceronui, kuris juos neva nutapė 1635 m., pirmosios viešnagės Romoje metu (parodos Amsterdame ir Paryžiuje katalogas, nr. 7–10 ir 53, 54 išnašos), t. y. prieš išleisdamas savo 1638 m. veikalą. Čia derėtų pastebėti du dalykus: 1) Vouet kurtas šv. Pranciškaus Pauliečio modelis buvo Paryžiuje, o ne Romoje; 2) erotinės scenos vaizdavimas nedera su Mažesniųjų brolių, kurie niekuomet sau neleido tokio pobūdžio fantazijų, dvasia.

276 E. Langlois, *Roman de la Rose*, Paryžius, 1922, IV t., 18041–18045 eilutės. Taip pat žr. G. Paré, *Les Idées et les Lettres au XIIIe siècle*, Monrealis, 1947, p. 254 ir toliau.

277 Jean Pena, *Euclidis optica et catoptrica*, Paryžius, 1557.

278 L. Nix ir W. Schmidt, *Herons von Alexandria Mechanik und Katoptrik*, Teubner 128, Leipcigas, 1900.

279 Žr. E. Risner, *Vitellonis Thuringopoloni opticæ libri VII*. Ore figūras projektuojančiam cilindrui Vitellion siūlo naudoti išgaubtus veidrodžius, o tai anuomet laikyta klaida. Jo komentatoriai ir aiškintojai šiam reikalui rinkosi įgaubtus veidrodžius.

280 H. C. Agrippa, *De incertitudine et vanitate scientiarum et artium*, Antverpenas, 1530, ir *Déclamation sur l'incertitude, vanité et abus des sciences et des arts*, Paryžius, 1582, XXVI sk., p. 107.

Ne kas kitas, o cilindriniai veidrodžiai

> *suklaidina žmogaus akis ir priverčia jį patikėti, jog ore regi mirusiųjų sielas, kurios iš tikrųjų yra kitoje vietoje paslėpti vaikai ar statulos, –*

taip Jean Pena (1577)[281] aiškina velionių ir dvasių pasirodymus, kurių apstu pasaulietinėje ir šventųjų istorijoje, tuo tarpu Giambattista della Porta (1561 ir 1589)[282] kaip fizionomistas[283] linksta prie puscilindrio formos veidrodžių iškraipymų, kurie, stebėtojui artėjant, vis labiau bjauroja jo veidą tol, kol šis galiausiai virsta arklio galva.

Iki XVII amžiaus pradžios cilindras ir kūgis lieka išskirtinai fantasmagorinėmis ir teratologinėmis priemonėmis. Visos jų paveiktos figūros įgauna baisių, siaubą keliančių bruožų[284]. Iki tol vis dar neminima priešinga procedūra, kai pasinaudojus atspindėjimo dėsniais natūralūs vaizdai būtų ne deformuojami, o atkuriami iš iškraipytų formų. Vis dėlto iš šių pamatinių tipų ima formuotis nauja sistema, taip pat susijusi su iliuzijų sritimi, tik čia vaiduokliai pasirodo ne veidrodžio paviršiuje, o užgimsta jo atspindžių gelmėje. Magiškoji Vitelliono tradicija taip pat išsilaiko ir toliau plėtojama klastinguose Atanazijaus Kircherio ir Gasparo Schotto taikymuose.

Užgimusi 1615 m.[285], katoptrinė anamorfozė pereina tris vystymosi etapus: iki 1630 m. apgraibomis ieškoma kokių nors taisyklių; vėliau matematikai sistemiškai tyrinėja šį optinį reiškinį, brėždami sudėtingas ir menininkams sunkiai prieinamas konstrukcijas; nuo 1638 m., tobulai ištyrus reikalą, nustatomi praktiniai metodai, kurie sugula į tekstus ir techninių veikalų paaiškinimus.

„Pirmieji, kūrę figūras veidrodžiams, tai darė neteisingai“, rašo Vaulezard (1630)[286] ir imasi reikiamų skaičiavimų. Sistema pagrįsta į veidrodį krentančiais ir

281 J. Pena, *op. cit.*, žr. *Pratarmę*, fol. cc ir s.

282 G.-B. della Porta, *Magia naturalis*, Antverpenas, 1561 ir *Magie naturelle mise en quatre livres*, Ruanas, 1680, IV knyga; žr. dvidešimčia knygų išleistą tą patį veikalą, *Magia naturalis*, Neapolis, 1589, XVII kn., IX sk.

283 Apie G.-B. della Porta kaip fizionomistą žr. J. Baltrušaitis, *Aberrations*, Paryžius, 1983. Apie deformuojantį ir šmėklas generuojantį veidrodį žr. J. Baltrušaitis, *Le Miroir, révélation, science-fiction et fallacies*, Paryžius, 1978, IX ir X sk.

284 Žr. F. Maurolico, *Photismi de lumine et umbra*, Venecija, 1575, p. 30; R. Mirami, *Compendiosa introduttione alla prima parte della scienza degli specchi*, Ferara, 1582; žr. *Įvadą*, n. p.

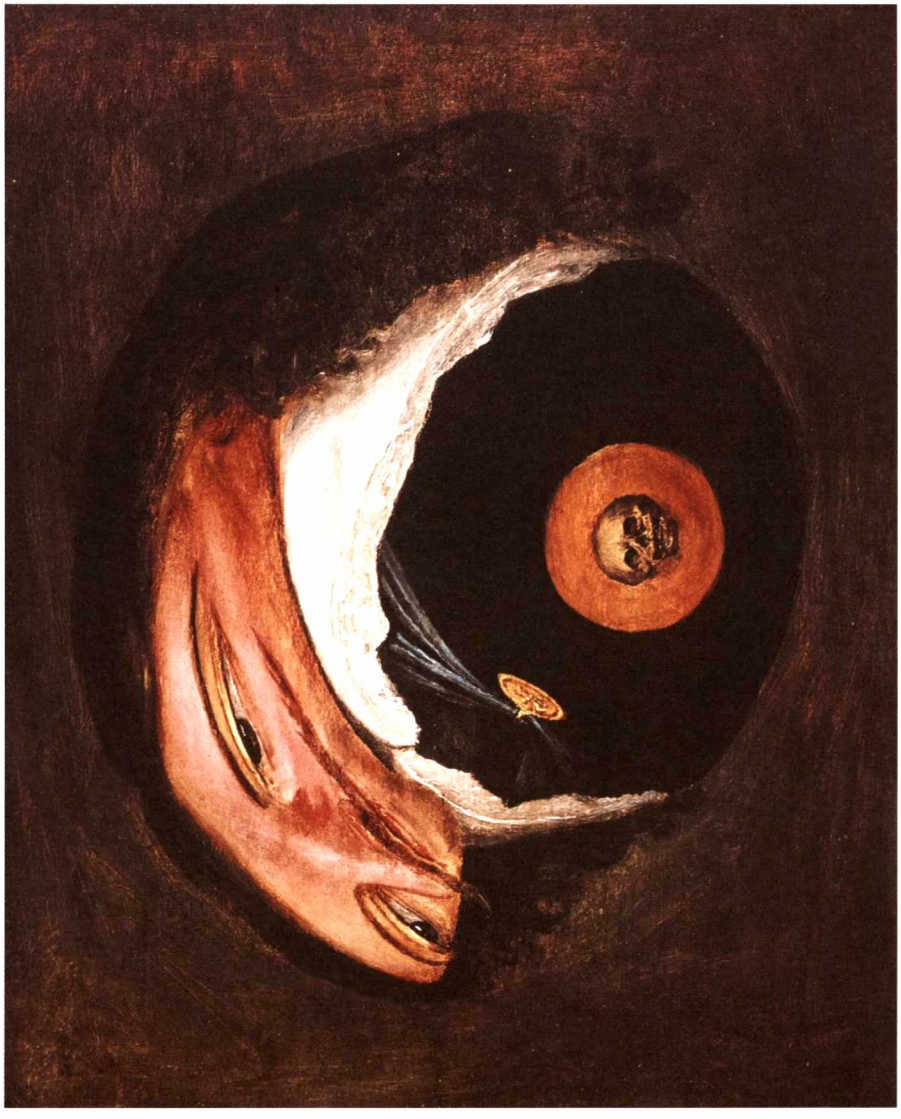
285 S. de Caus (*La Perspective avec la raison des ombres et miroirs*, Londonas, 1612), smarkiai išplėtojęs savo anamorfines teorijas ir pasižymėjęs neabejotina erudicija, pats dar nebuvo pagalvojęs, kad veidrodį galima panaudoti ir šitaip, ir taiko jį tik kaip priemonę teisingai perspektyvai išgauti. S. Marolois (*Perspective contenant la théorie et pratique d'icelle*, Haga, 1614) taip pat pateikia tik tiesiogines anamorfozes. Dar 1630 m., Vaulezard'o veikalo išleidimo metais, apie tiesioginę anamorfozę rašęs (žr. VIII sk., 2 išnašą) Mydorge, pritardamas Leurichonui (1624), „gūbriuotus ar išgaubtus, kolonos ar piramidės formos veidrodžius“ aptaria išskirtinai tik kaip deformacijos priemones (*Examen du Livre des récréations mathématiques*, Paryžius, 1630, p. 199 ir toliau).

286 I.-L. Sr. De Vaulezard, *Perspective cylindrique et conique*, Paryžius, 1630.

Cilindrinė anamorfozė: *Kryžiaus iškėlimas*, XVII a. II pusė, flamandiškoji mokykla. Dailiųjų menų muziejus, Ruanas.

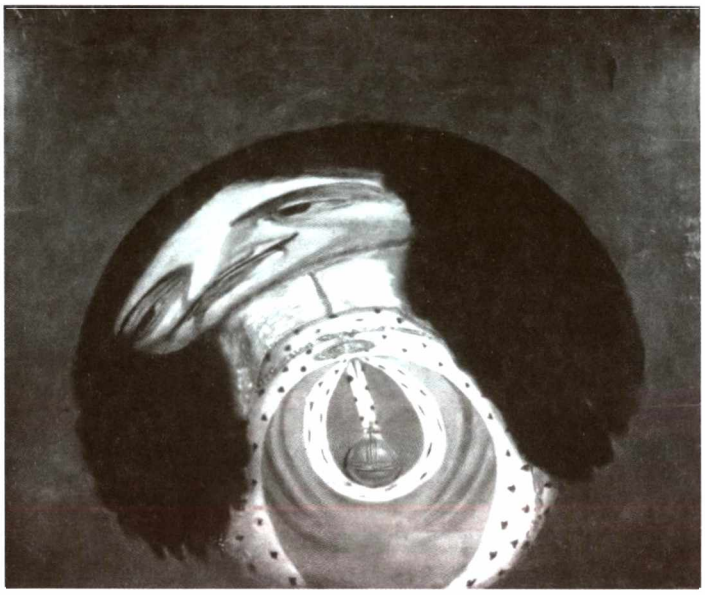
(94)

(95)



Cilindrinė anamorfozė: *Karolio I portretas*, po 1660, angliškoji mokykla. Gripsholmo pilis, Švedija.

(96)

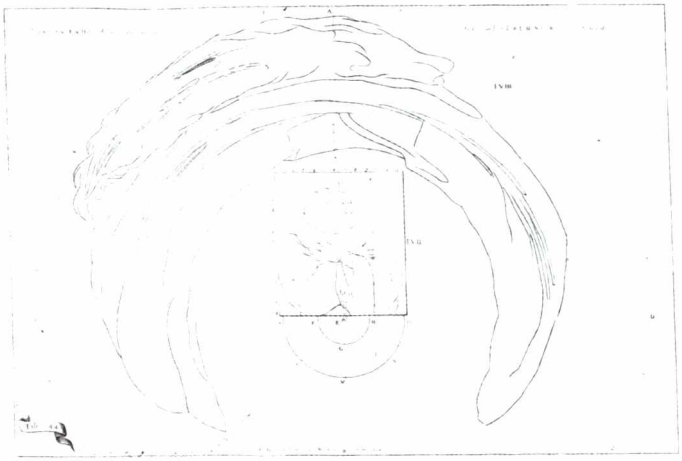


Cilindrinė anamorfozė: *Karolio II portretas*, po 1660, angliškoji mokykla. Gripsholmo pilis, Švedija.

(97)

Frans Hals: *Descartes'o portretas*. Luvro muziejus, Paryžius.

(98)



Jean-François Niceron: *Cilindrinė šv. Pranciškaus Pauliečio anamorfozė*, 1638.

(99)

Cilindrinė anamorfozė: J.-H. Glaser, *Bazelio mero J.-R. Wettsteino portretas* († 1660). Bazelio istorijos muziejus.

Cilindrinė anamorfozė:
J.-H. Glaser, *Moteris ir beprotis*.
Bazelio istorijos muziejus.

(100)

(101)

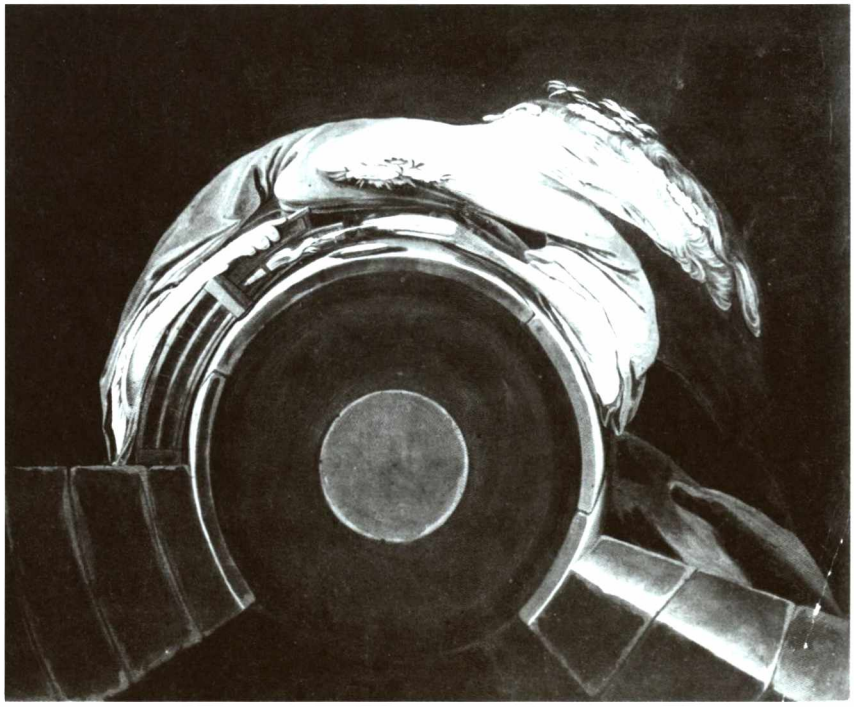
Cilindrinė anamorfozė: Gert Dittmers, *Dvigubas Frederiko III ir Danijos karalienės portretas*, 1656. Nacionalinis Danijos muziejus Kopenhagoje.

Cilindrinė anamorfozė: Henry Kettle, *Medžioklės scena su šernu*, Nyderlandai, apie 1770. Leideno muziejus.

(102)

(103)

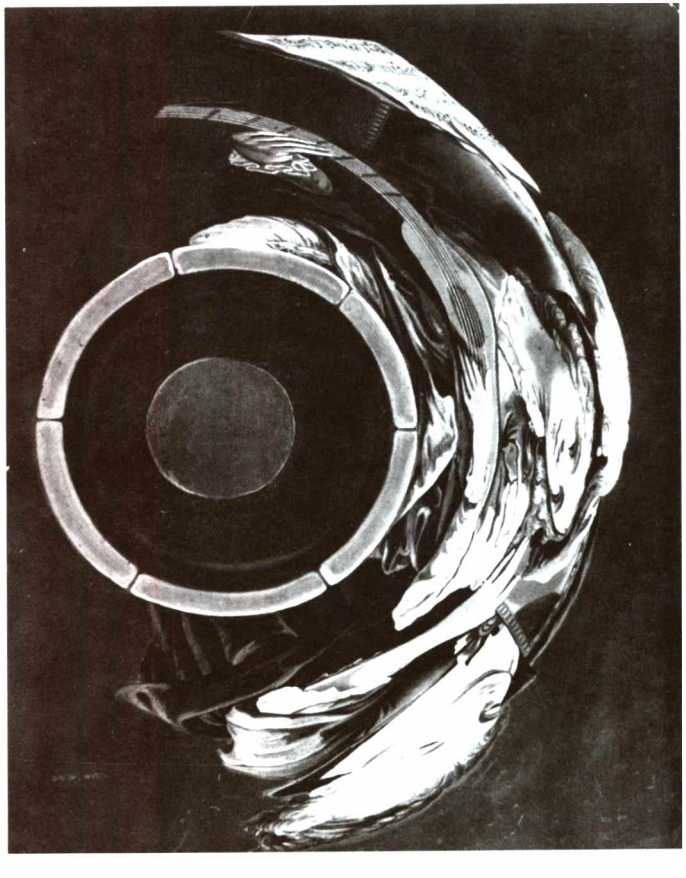
Cilindrinė anamorfozė: *Moteris su paukščiu narvelyje*, Nyderlandai, XVIII a. Buvusi H. Tannenbaumo kolekcija.



(105)

Cilindrinė anamorfozė: *Erotas ir Psichė*, Nyderlandai, XVIII a. Buvusi H. Tannenbaumo kolekcija.

Cilindrinė anamorfozė: *Liutnininkas ir moteris su natų sąsiuviniu*, Nyderlandai, XVIII a. Buvusi H. Tannenbaumo kolekcija.

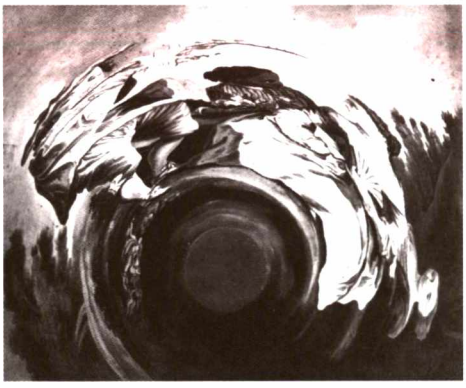


(104)

(106)

Cilindrinė anamorfozė: *Moteris su paukščiu*, Nyderlandai, XVIII a. Buvusi H. Tannenbaumo kolekcija.

(107)



Cilindrinė anamorfozė: *Švelniai dainelei skambant*, Nyderlandai, XVIII a. Buvusi H. Tannenbaumo kolekcija.

(108)

Kūginė anamorfozė su vaizdą atkuriančiu veidrodžiu: *Venera ir Adonis*, pagal Simoną Vouet, Nyderlandai, XVIII a. Buvusi H. Tannenbaumo kolekcija.

jo atspindimais spinduliais, pasiekiančiais akį tuo pačiu kampu iš to paties susikirtimo taško. Rezultatas – smarkiai deformuotos spinduliuojančios kompozicijos, kur keturkampis virsta dideliu apskritimo segmentu, o apskritimo segmentai laipsniškai išdidėja taip, kad „nosis, ranka, koja ir kūnas virsta raizgalyne".

Vaulezard pirmasis geometriškai patikslino šį procesą. Jo cilindrą vaizduojantį paveikslėlį (114 pav.) sudaro apskritimas – veidrodis ABC – ir vizualinė piramidė – trikampis BTC. BC tiesė sutampa su virtualios plokštės pagrindu, kuris kerta cilindrą vertikaliai pagal jo ašį ir į kurį statmenai krenta iš pagrindinio taško T išvesta linija TD. Tiesė DC, kaip ir langeliais subraižyta schemos dalis, yra sudalyta į šešias lygias dalis: BH, HE, ED... „Siūlomos figūros ar portreto" prototipas pirmiausia turėjo būti formuojamas skirstant langeliais šiame fone (115 pav.), o po to spinduliais, kurie, atrodo, eina per permatomą veidrodį, tuo tarpu prototipas projektuojamas horizontalioje plokštumoje.

Kaip ir tiesioginės anamorfozės atveju, tam reikalingi du taškai: pagrindinis sueigos taškas T ir žiūrėjimo taškas V, kurį galima pakelti į norimą aukštį. TV yra lygiagretus cilindro šonui AZ. Piešinyje vertikalės pateikiamos horizontaliai.

Šio proceso metu gautoje figūroje linijos TB(ω)... THo... reprezentuoja vertikalias linijas prototipiniame suskirstyme langeliais. Iš V sklindantys spinduliai žymi jų susikirtimą su skersiniais. Prieš mus – klasikinė *construzione legittima* komponavimo schema. Būtent tokia tiesioginė anamorfozė bus perkelta į katoptrinę sistemą, kiekvienam atspindėtam spinduliui nužymint krintantį spindulį. Vertikalioms linijoms (Fλ) reikalingi spinduliai (FR) nustatomi pagal lygiašonį trikampį (FNO, FR yra jo briaunos, OF – išilginimas), tuo tarpu jų susikirtimo su poziciją įgijusiais skersiniais taškai nustatomi pagal atstumą tarp jų ir veidrodžio apskritimo, kai krentantys spinduliai RF ir QG yra tokio pat ilgio

kaip atspindėti spinduliai Fλ ir Gυ. Tam, kad veidrodyje atrodytų tiesi ir horizontali, anamorfinio tinklelio kreivė turi pereiti per taškus P, Q, R, S... Į kuo daugiau langelių suskirstomas tinklelis, tuo tikslesnis metodo taikymas. Piešinys aiškiai nubraižytas, bet sunkiai įskaitomas.

Kūginėje figūroje tokių problemų nekyla (116 pav.). Čia nėra sudėtingų skaičiavimų reikalaujančių skersinių ar vertikalių linijų – tik apskritimai ir skersmenys su virtualiu vaizdu prie kūgio pagrindo. Aplink prototipą pasklinda koncentriniai apskritimai, primenantys ratilus, susidarančius į vandenį įmetus akmenuką, tad belieka nustatyti jų laipsnišką didėjimą. Projekcija sudaroma tiesiogiai per žiūrėjimo tašką (E), iškeltą į norimą aukštį veidrodžio viršūnėje A, ir pagrindinį sueigos tašką F, kurio ašis AG (EG = GF) pratęsia numanomą kūgio briauną (CA). Atspindėtų spindulių (AE, YE) krentantys spinduliai (OA, NA...) nustatomi dviem pluoštams veidrodžio paviršiuje CA susikirtus taškuose A, Y, X ir Z. Belieka pusei skersmens skriestuvu nubrėžti koncentrinius apskritimus OB, NB ir t.t.

Nors kūgio atveju tinklelis sudaromas paprasčiau nei cilindro atveju, prototipo perkėlimui tai negalioja. Tam, kad kūgio paviršiuje būtų matomas taisyklingai, vaizdas turi būti perkeltas ir apverstas visomis kryptimis taip, kad mažiausios jo dalys (BK, KI...) centre visiškai užpildytų labiausiai nutolusius ir didžiausius apskritimus (ON, NM), ir atvirkščiai. Rezultatas – visiškai išsprogusi ir nunykusi figūra, kurios atkūrimas akiai atsidūrus taške E pasidaro dar netikėtesnis.

Teoriškai tiksli ir praktiškai įgyvendinama kūginė Vaulezard'o perspektyva be jokių pakeitimų perimta kaip klasikinis modelis. O štai cilindrinės anamorfozės ir jų iškreiptumo problematiškumas ir toliau kėlė susirūpinimą bei skatino ieškoti praktiško sprendimo.

Hérigone (1637)[287] sukonstruoja tokią pat schemą kaip Vaulezard, tik supaprastina procesą. Cilindre (λBAG) vaizduojama langeliais suskirstyto prototipo (HPLQ) trapecija (HPMN) projektuojama tiesiogiai iš po akimi esančio taško (D), nepatikslinus, kokiame aukštyje yra akis. Viršutinės horizontalės aukštis nustatomas pagal jos šoninio spindulio (DP) susikirtimą taške M su vertikale (ωM), vaizduojančia vieną iš veidrodžio šonų.

Norint perkelti ikonografinę figūrą į katoptrinių atspindžių tinklą, krentantys spinduliai brėžiami be trianguliacijos, kai braižomi lygūs kampai (<λBE = <BOϕ = <ROD), o susikirtimo su skersiniais taškai nustatomi iš atspindžio atstumo pagal cilindro perimetrą (SB = BH, EB = BN, ϕO = Oα...). Galime atpažinti Vaulezard'o sprendimus, tačiau Hérigone žengia dar toliau ir atkuria apskritimo registrų visumą, kurią išgauti leidžia ši priemonė. Schema nėra visiškai tiksli. Kadangi nubrėžta skriestuvu, jos centras atsiduria ant ašies DC, vos virš taško R, toli nuo cilindro centro. Šį sutvarkymą matematikas giria nepaisydamas prarasto tikslumo.

Perėmęs šiuos tyrinėjimus, Niceron[288] seka dviem keliais: eksperimentiniu ir teoriniu. IV teiginyje mažesnysis brolis grįžta prie Vaulezard'o, jį patikslindamas (117 pav.). Veidrodžio pagrindas (EDGF), vizualinė ašis (AB), besiliečiantys spinduliai (BDV ir BEX), horizontalėje (BZ) užfiksuotas žiūrėjimo taškas ir cilindro šonas (FY) lieka savo vietose. Tačiau į sistemą įvedama keletas techninių naujovių.

Prototipinio keturkampio, kurio kraštinė (AABB) lygi skersmeniui (DE), skyriai (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) visiškai perkeliami į veidrodžio plotmę (FY) norimame atspindžio aukštyje. Tuo tarpu iš Z sklindantys ir per šiuos taškus pereinantys spinduliai sklinda ne skersinio (MP Vaulezard'o ir NM Hérigone'o schemoje) link, o ašies (BA) vertikale, kur žymi savo projekciją (r, s, t, u, x, y, z). Šioji krentančiais spinduliais (Qd, Rh...) perkeliama tokiu

287 P. Hérigone, *Cinquième et dernier tome du cours mathématique*, Paryžius, 1637, p. 216.

288 J.-F. Niceron, *La Perspective curieuse*, Paryžius, 1638, III knyga.

pačiu ilgiu, kaip ir atspindėti spinduliai (Q1 = Qr, Q7 = Qz; R1 = Rr, R7 = Rz...). Krentantys spinduliai nustatomi pagal apskritimo arkų susikirtimus su antruoju koncentriniu apskritimu (MNO)[289].

289 Nicerono išgirtasis kritimo taškų QRST perkėlimas iš apskritimo į veidrodžio ašį neatitinka iliustracijos.

Visai be reikalo skaičiais ir raidėmis išmargintas piešinys su begalybėn besidriekiančiais spinduliais dailininkui lieka nesuprantamas, juolab kad jame nėra pavaizduotas nė vienas iš linkių, kuriems nubrėžti jis skirtas. Niceron neslepia, kad „šias lenktas linijas nubrėžti sunku". Atsisakęs šios minties, jis palieka brėžinį neužbaigtą.

Jo veikale šis brėžinys reikalingas kaip įrodymas, kad autorius žino viską apie matematikus ir sykiu jų tuštybę. Jo paties naudojamą schema yra smarkiai supaprastinta, o demonstracijai *III teiginyje* jis pasitelkia pavyzdinį atvaizdą – šv. Pranciškų Paulietį (119–120 pav.). Sudėtingus skaičiavimus keičia sudvigubintas centras: vienas centras valdo vertikalių spindulius, kitas – įstrižainių ratilus. Pirmasis (E) yra cilindro (FGHI) centras. Antrasis yra ties trimis ketvirtadaliais EI ir siekia pusę skersmens. Taip anamorfinis tinklelis gali būti nubrėžiamas automatiškai. Dvylika iš to paties centro sklindančių ir kūginę perspektyvą sudarančių spindulių brėžiami pagal taisyklę. Koncentriniai apskritimai, kurių iš viso yra keturiolika, brėžiami skriestuvu: pirmasis tokiame aukštyje, kur norima, kad ant cilindro pasirodytų prototipas, antrasis – tokiame aukštyje, kur dalomas tinklelis, o visi kiti palaipsniui proporcingai didinami skriestuvu taip, kad jo plotis didėtų po vieną padalą. Tai – drąsus supaprastinimas. Niceron pripažįsta, kad šioje geometrijoje ne viskas yra visiškai tikslu.

Rodos, ši konstrukcija sukurta neatsižvelgiant į kritimo ir atspindėjimo kampus, neskaičiuojant atstumo

nuo akies ir jos padėties aukščio. Nesiekiu tobulai pademonstruoti visų katoptrikos maksimų.

Tačiau konstrukcija puikiausiai suprantama, ją nesunku pasidaryti ir ji gražiausiai veikia. Visi, ją matę Karališkosios aikštės bibliotekoje, buvo visiškai patenkinti.

Net ir sumaniausiose kompozicijose pasitaiko tam tikro žaidimo elementais. Mažame kvadratėlyje ant nelygaus paviršiaus neįmanoma matematiškai tiksliai perteikti figūros detalių, kai figūra yra dešimčia ar dvidešimčia kartų didesnė už langelius. Visuomet esama pasislinkimo ir dvejonės. Užuot sukompromitavę sistemą, šie apytiksliai brėžiniai verčia ieškoti daugiau priemonių.

Kurdamas kūgines kompozicijas, Niceron ištikimai seka Vaulezard'o pėdomis (118 pav.).

Katoptrines anamorfozes galima įrengti bet kur ir pritaikyti net architektūros dekorui. Jas galima įdėti į inkrustaciją ar mozaikas ant plokščių aplink kolonų formos veidrodžius kaip pastato dalį[290].

Tai neregėtas stebuklas: pirmiau išvystame šviesoje spindinčias nupoliruotas kolonas be jokių atvaizdų ar piešinių, tačiau artėdami matome, kaip pamažu ima ryškėti atvaizdai [...] iš šių figūrų kuo puikiausiai galima sukonstruoti į viršų kylančius ornamentuotus takus kiekvienoje kolonos ar cilindrinio veidrodžio pusėje ir tai puikiausiai įsijungtų į architektūros tvarką bei paskatintų susieti ir apmąstyti specialiai tam tikslui nupieštas figūras.

Kūginius veidrodžius galima kabinti palubėje ir kruopščiai rokailiu išdailintose grotose

taip, kad atsistojus tiesiai po veidrodžiu ir pažvelgus viršun pasimatytų puikių proporcijų atvaizdas, užgimęs iš potėpių maišaties ir tarsi atsitiktinai, nesiekiant nieko atvaizduoti užteptomis spalvomis.

290 J.-F. Niceron, *op. cit.*, p. 93 ir 97.

Thaumaturgus opticus (1646) frontispise vaizduojamas būtent toks veidrodis, įspraustas į triumfo arkos skliautą.

Dideli išmatavimai leidžia panaudoti daugiau elementų. Kadangi atspindžio vieta kinta priklausomai nuo besikeičiančio žiūros taško, aplink tą patį cilindrą galima nupiešti keletą atvaizdų. Stebėtojui judant, vienas į kitą įsiterpiantys tinklai, kuriuose įkurdinta po atskirą atvaizdą, pakaitomis projektuoja skirtingas figūras.

> *Tokiu būdu galima sukurti skirtingus 6, 7, 8 portretus, kurie prie jų pamažu artėjančiam stebėtojui vienas po kito iškils prieš akis veidrodyje ir didėdami nunyks.*

Tikėdamasis poliruotame paviršiuje išvysti save, žmogus atsiduria priešais keistų veidų minią. Niceron netgi nurodo tokių instaliacijų meistro adresą:

> *Ponas Seigneur iš Sen Žermeno priemiesčio, kuriam daviau modelius, ir kurį laikau vienu iš puikiausių meistrų Paryžiuje, gebančių pagaminti tokius veidrodžius iš visokiausių metalų.*

Nepanašu, kad šis gaminys būtų dažnas rinkoje.

Fokusų ir teatro dvasioje kurdamas šių mizanscenų kombinacijas, mažesnysis brolis giliai išjautė šių optinių machinacijų poetiškumą. Tiesą sakant, *Įdomioji perspektyva* jam yra ne kas kita kaip *Dirbtinoji stebuklingų efektų magija*, kaip jis skelbia knygos paantraštėje. Sausiems svarstymams ir siauriems skaičiavimams priešpriešinama kerų sritis.

Po Nicerono knygos išleistoje ir vėlesniems jos leidimams (1652, 1663) už akių užbėgusioje jėzuitų dvasininko tėvo Du Breuil knygoje *Praktinė perspektyva* (1649)[291] pateikiamos instaliacijos kabinetuose ir

291 J. Du Breuil, *La Perspective pratique*, III, Paryžius, 1649, pav. p. 218.

salonuose (121 pav.): kolonos formos veidrodžiai su baze, kapiteliai, palubėse prie lubų pritvirtintos figūros bei cilindras ant stalo. Pateikiamas ir patikslinimas:

> *Šių objektų vienoje pusėje galėtų būti Dievas Tėvas, o kitoje – Dievo Motina, arba Karalius ir Karalienė, namų Šeimininkas ir Ponia.*

Kompozicijos schemai (122 pav.) sukurti Du Breuil naudoja skriestuvą, iškart ištaisydamas kai kuriuos Nicerono netikslumus. Susiliečiantys spinduliai (EK, EL) ir prototipo pagrindas (BC) atsiduria šiek tiek žemiau centro, o laipsniškas apskritimų didėjimas apskaičiuojamas pagal atskirai esančio veidrodžio aukštį (*bn, dg*). Du žiūros taškai (*o* ir *F*) išdėstyti skirtingu atstumu – trumpesnis (*de*) priekyje (*dg*), o kitas (*be*) cilindro šone (*bn*). Dvigubos projekcijos metu išgauti laipsniški suskirstymai *h, i, k, l, m* vienoje pusėje ir *p, q, r, s, t* kitoje susiejami su atitinkamais spinduliais: ED pirmiesiems ir (E) BK bei (E) CL antriesiems.

Taigi pakanka trijų taškų (*mtt, lss, krr...*) ant trijų ašių, kad pasinaudojus skriestuvu būtų surastas jų apskritimo centras. Tai nėra koncentriniai apskritimai, tačiau centrų nukrypimas vyksta lygiai taip pat, kaip ir Nicerono atveju – ant tos pačios ašies. Visas vaizdas sukuriamas dirbant su kiekvienu registru atskirai, ir kuo puikiausiai veikia.

> *Žiūrint į šiuos apskritimus per akelę, cilindre jie pasirodo kaip 5, 6, 7, 8, 9 prototipo skersiniai.*

Statiniams nubrėžti reikalingi krentantys spinduliai gali būti nustatyti arba sudalijus didelius apskritimo ELK plotus, arba pasitelkus sudėtingą skriestuvo metodą (123 pav.).

Kad ir kaip tobulintų kompozicijas, Du Breuil pripažįsta, kad jam ne visuomet pavyksta pasiekti neginčijamos tobulybės,

mat visiškai tiksliai žiūrint, net ir tobuliausio apskritimo priekinė dalis priešais cilindrą atrodys šiek tiek labiau suspausta nei galinė.

Brėžiant išlenktą liniją susiduriama su tais pačiais sunkumais. Nuo Nicerono laikų praktiniai sprendimai pasiekiami peržengiant gerai žinomas, abstrakčiai išplėtotas taisykles.

Niceron paliko žymę šioje evoliucijoje, tačiau katoptrinės anamorfozės išplito Du Breuil ir jėzuitiškosios mokyklos – Bettinio, Kircherio ir Schotto – dėka.

Bettini veikale *Apiaria* (1642)[292] atsilieka nuo tų laikų mokslo ir cilindrui siūlo paprastą šviesos projekciją, visiškai neatsižvelgdamas į katoptrinį mechanizmą. Siaubingai išplėstos akies atvaizdas, kurį perima ir kaip tiesioginę anamorfozę panaudoja Ozanam, yra reikšmingas ne tiek dėl savo techniškumo, kiek dėl jį lydinčio paaiškinimo (124 pav.).

Ši akis šį tą reiškia. Ji priklauso kardinolui Collona, kurio aukštą rangą išpranašavo optikos mokslas. Žodžių žaismas (cilindrinė kolona – Collona) leidžia imtis išsamaus alegorinio aiškinimo. Stiklo kolonoje formą keičianti Collona'os akis simbolizuoja aiškų prelato žvilgsnį, o jo iškraipyto atvaizdo atkūrimas atspindi per nuodėmes perėjusių paklydusių sielų grąžinimą į kelią ir palaimą Bolonijos bažnyčioje.

Šių aiškinimų objektu taip pat tampa už atspindžio ribų ant pagrindo, o ne smaigaliu stovinti kūginė anamorfozė su veidrodžiu (125 pav.). Tokią pat anamorfozę aptinkame alegoriniame tapybos ir poezijos atvaizde, kurį Tesauro (taip pat jėzuitas) įdeda į savo *Cannocchiale aristotelico* frontispisą (Turinas, 1654)[293] (126 pav.). Čia figūros sėdi viena priešais kitą[294]. Poezija pro Galilėjaus teleskopą įdėmiai apžiūrinėja išmargintą saulę. Tapyba

292 M. Bettini, *Apiaria universæ philosophiæ mathematicæ*, Bolonija, 1642, *Apiarium V*, pav. p. 5 ir 7.

293 M. A. Rigoni, „Il cannocchiale e l'idea", *Communita* nr. 179, 1978 balandis, p. 337 ir toliau.

294 A. Kircher, *Ars Magna lucis et umbræ*, Roma, 1646, p. 134–136.

priešais save pasidėjusi molbertą, kuriame tapo kalnuotame peizaže įkurdintą Bettinio kūgį vaizduojantį paveikslą. Teptuku horizontalioje plokštumoje rašo neįskaitomus kabalistinius ženklus. Ant kūgio paviršiaus kuo puikiausiai įskaitomas šūkis *Omnis in unum*. *Omnis*, viskas, visi dalykai, visas pasaulis su jo chaosu, skirtimis ir paslaptimis atsveriamas *in unum* harmonijos ir aiškumo, o spindintis veidrodis simbolizuoja aukštesnę tvarką. Tai – anamorfiškai iliustruotas Turino atsiskyrėlių, kuriems priklausė ir Tesauro, šūkis. Jį kartu su veidrodžiu perėmė ir herbui panaudojo Savojos princas Maurizio.

Stebukliniu pagrindu pasižyminti Bettinio *Apiaria* leidžia pajusti šių vaizdo mašinų poetiškumą, tačiau jų sklaidą užtikrina Kircher (1646) ir jo *Ars Magna*, kur pateikiama keletas techninių patobulinimų. Čia aptinkame jo vienuolyno brolio iš Bolonijos cilindrinę anamorfozę žvakei (113 pav.), taip pat Nicerono anamorfozę (Du Breuil veikalas dar nebuvo išleistas) su supaprastinta schema, kurioje nėra laipsniško koncentrinių apskritimų didėjimo pagal vienodai nutolusius horizontalius tinklelio sudalijimus. Jų centras pažymėtas raide P. Tiek Collona'os akis, tiek šv. Pranciškus Paulietis pakeičiami dvigalviu ereliu (127 pav.).

Savo enciklopediniame rinkinyje panaudodamas pagrindinius žinomus derinius, Gaspar Schott (1657)[295] nepraleidžia progos nurodyti, kokios nepatogios yra žvakės projekcijos, mat joms reikalingas itin storas popierius ir *camera obscura*.

Geometriniai metodai ir vėl pasirodo esą patikimiausi. Ypač Kircherio, tačiau būta ir kito – Hérigone'o schemos, kurios dublikatą jis pasigamina. *Magia universalis* yra labiau užbaigta nei *Ars magna*, tačiau jai trūksta jėzuito, kurio vardas būtinai turėtų joje būti – tėvo Du Breuil, neginčijamos svarbos darbų autoriaus.

295 G. Schott, *Magia universalis naturæ et artis*, I t., Viurcburgas, 1657, *De anamorphosi catoptrica*, p. 152–169.

Sudėtingą cilindrinės sistemos versiją aptinkame Ozanamo (1649)[296], o paprastą versiją su glaustu komentaru, paprasčiausią nuorodą į schemą – Sturmo (1704 ir 1714)[297] raštuose.

Katoptrinių anamorfozių metodai kartu su kitomis technikos įdomybėmis nuo šiol pristatomi nebe specializuotuose leidiniuose, o bendro pobūdžio rinkiniuose, sutrumpintuose mokslo vadovėliuose ir matematinėse bei optinėse reprodukcijose. Jie pasirodo Ch. Wolffo (1715 ir 1747)[298] veikaluose, abato Caille knygoje *Optikos pamokos* (1756)[299]. Fernando Galli Bibiena (1799)[300] į savo architektūrą juos įtraukia kaip baroko kaprizus.

Šioms kompozicijoms kurti konstruojamos specialios mašinos. Jų išradėjas – Jacob Leupold, Berlyno akademijos narys, mokslinių instrumentų gamybos ir tobulinimo specialistas, išleidęs septynias reikšmingas knygas apie šiuos instrumentus. Tai – lynais valdomi ir ratais varomi skirtingų išmatavimų prietaisai, kurie, kaip ir anamorfinės deformacijos, išsitiesia tokiomis pačiomis proporcijomis. Viena mašina skirta cilindrinei, kita – kūginei anamorfozei. Abi jos 1712 m. pristatytos Leipcigo *Acta Eruditorum*, o 1715 m. aprašytos nedideliame, tuoj pat išgraibstytame leidinyje, pavadintame *Anamorphosis mecanica nova*. Vėliau jas galime aptikti po autoriaus mirties, 1739 m., išleistame rinkinyje[301].

Šie optiniai pasilinksminimai kaip matematiką ir filosofą domino ir Leibnizą, apie juos jis kalba vienoje savo esė:

> *... išgirdę, kad šiame paveiksle turėtume matyti portretą, visai pagrįstai sakytume, kad jis painus, mat negalėtume nuspręsti, kas tai – žmogus, beždžionė ar žuvis, – tačiau, pažvelgus į jo atspindį cilindriniame veidrodyje, painumas dingsta ir išvystame Julijų Cezarį*[302].

296 Ch. Ozanam, *Récréations mathématiques et physiques*, Paryžius, 1694, I t., p. 247.

297 J. Ch. Sturm, *Mathesis Juvenilis*, Niurnbergas, 1704, p. 127 ir toliau, bei *Mathesis compendiaria*, Koburgas, 1714, p. 33 ir toliau.

298 Ch. Wolff, *Elementa matheseos universæ*, Halė, 1715, p. 183 ir toliau.

299 Abbé de la Caille, *Leçons élémentaires d'optique*, Paryžius, 1756, p. 56 ir toliau.

300 F. Galli Bibiena, *Direzioni della Prospettiva teorica correspondanti a quella dell'architettura*, Bolonija, 1732, p. 90–91.

301 J. Leupold in *Acta Eruditorum anno MDCCXII*, Leipcigas, 1712, p. 273–274 ir 367–368, bei *Theatri machinarum supplementum*, Leipcigas, 1739, VII sk., § 89–96, XVII ir XVIII graviūros.

302 G. W. Leibniz, *Nouveaux Essais*, II knyga, XXIX sk., § 8, Raspe leidimas. Ištrauką cituoja M. V.-David, *Le Débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paryžius, 1965, *Apendice I, Le symbolisme des anamorphoses*, p. 141–142.

Pasiekėme didžiausios sklaidos laikmetį. Prieš tai rodytos tarsi slapti šedevrai mokslinių tyrinėjimų židiniuose, įdomybių kabinetuose, *Wunderkammern* ar didikų dvaruose, anamorfozės tampa populiariais žaisliukais, tačiau nesiliauja užburiančiai žavėti. Jos gaminamos visoms kišenėms visoje Europoje.

Turėdama praktinį pranašumą ir lengviau automatizuojama, katoptrinė anamorfozė tam tikru mastu perima pirmaplanį vaidmenį iš tiesioginės anamorfozės.

Tuo tarpu jėzuitai nugabena jas net iki Kinijos. Aprašydamas įvairiausius Pekino vienuolyno įrenginius, tarp kurių būta ir automatų, astronominių prietaisų, tamsių kambarėlių ir projekcijai skirtų žibintų, tėvas Du Halde (1735)[303] pamini ir keletą anamorfozių. Verta pacituoti ilgesnę ištrauką:

> *Tėvas Grimaldi jėzuitų soduose Pekine parodė dar vieną optikos stebuklų reginį, smarkiai prabloškusį visus Imperijos didžiūnus. Ant keturių sienų nupiešė keturias žmonių figūras, kurių kiekviena driekėsi per visą sienos ilgį – penkiasdešimt pėdų. Kadangi jis tobulai išlaikė optikos taisykles, iš priekio tebuvo matyti kalnai, miškai, medžioklės vietos ir panašūs dalykai. Tačiau iš tam tikro taško buvo galima išvysti puikiai nupieštą, kuo proporcingiausią vyro figūrą. Jėzuitų namus savo atvykimu pagerbęs Imperatorius ilgai susižavėjęs apžiūrinėjo figūras. Ten miniomis suplūdę didikai ir didžiūnai buvo lygiai taip pat priblokšti. Tačiau labiausiai juos stebino tai, kad ant itin netaisyklingų, durų ir langų suskaidytų sienų buvo galima išvysti tokias taisyklingas ir tikslias figūras.*
>
> *Pernelyg ilgai užtruktume aprašinėdami visas painiai nupieštas figūras ir tai, ką buvo galima išvysti iš tam tikro taško arba vaizdą ištiesinus kūginių ir cilindrinių veidrodžių bei kitokių optikos išradimų pagalba, kuriuos tėvas Grimaldi pristatė puikiausiems Kinijos protams, sukeldamas ne ką mažiau nuostabos nei susižavėjimo.*

303 Le P. J.-B. du Halde, *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de la Chine*, Paryžius, 1735, III t., p. 268–269.

Tarp jų būta

> *vamzdelio su daugiakampiu stiklu, kurio skirtingose pusėse į vieną atvaizdą susitelkdavo įvairių objektų detalės; tad vietoje peizažo, girių, bandų ir šimtų kitų paveiksle pavaizduotų dalykų aiškiai pasimatydavo žmogaus veidas, vyras ar kokia kita itin tiksli figūra.*

Galime atpažinti dioptrinį prietaisą, apie kurio veikimą Niceron sužinojo 1635 m. Lione. Savo įvairiausio pobūdžio mokslinių prietaisų kolekcija Pekino misionierių namai ir sodas primena Sébastieno Leclerco *Mokslų ir menų akademiją*.

Aprašyme išverstas lotyniškas belgų jėzuito Ferdinando Verbiesto, iš Adamo Schallo perėmusio Astronomijos ir matematikos tribunolo vairą, tekstas (1687)[304]. Šių anamorfozių autorius tėvas Grimaldi[305], kilęs iš Pjemonto, į Kiniją atvykęs 1669 m., 1686 m. dalyvavo misijoje Maskvoje valdant Petrui I-ajam, po to persikėlė gyventi į Rytus ir 1712 m. mirė Pekine. Jis buvo žinomas mokslininkas, palaikęs ryšius su Leibnizu[306].

Koks ypatingas likimas ištiko anamorfinių perspektyvų raidą vienuolyne kitame pasaulio krašte! Pekino jėzuitų sukurtos tarp 1669 ir 1685 m., jos tiesiogiai tęsia optinius Mažesniųjų brolių žaidimus Paryžiuje ir Romoje, tarp kurių – ir didžiuliai piešiniai ant vienuolynų sienų. Tėvas Grimaldi yra Nicerono įpėdinis.

Neįprastos instaliacijos misionierių židinyje egzotiškame krašte atsidūrė todėl, kad manyta, jog geriausia prie imperatoriaus Kangxi (1654–1722) prieiti per astronomiją ir matematiką. Apie tai tėvas Du Halde rašo:

> *Matydami, koks svarbus yra šio didžiojo valdovo užtarimas Evangelijai skleisti, jėzuitai nepraleido*

304 E.Verbiest, *Astronomica Europæa sub imperatore Tartaro sinico Cam Hy*, Dilingenas, 1687, p. 75–77. Tėvas H. Bosmans (*Documents relatifs à Ferdinand Verbiest*, Briugė, 1912) mini 1670 m. rugpjūčio 20 d. Verbiesto laišką apie anamorfozes.

305 Apie misionierius Kinijoje apskritai žr. tėvo L. Pfisterio *Notes biografiques et bibliographiques sur les Jésuites de l'ancienne Mission de la Chine*, Šanchajus, 1932.

306 Žr. L. Davillé, *Leibniz historien*, Paryžius, 1909, p. 88.

progos sužadinti jo smalsumo ir patenkinti įgimto jo polinkio į mokslus. Pirmiausia jį supažindino su optika...

Kinijai daugiausia būdavo atrenkami eruditai, astronomai, fizikai ir matematikai. Pekine atsiradus *Wunderkammer*, jis tapo svarbiu mokslo centru. Nėra abejonių, kad ten vykdyti eksperimentai ir demonstracijos buvo atliekami intelektinio užkariavimo ir civilizaciją skleidžiančios misijos dvasioje. Jėzuitų rankose anamorfozė tapo tarytum atvertimo į krikščionybę įrankiu. Tačiau būta ir tolimuose kraštuose pasimetusių žmonių nostalgijos, kuri skatino naujose žemėse ieškoti užuovėjos užsiimant pažįstamais tyrinėjimais. Taip įvykdavo nelauktų susitikimų ir plėtojosi bendra raida. Juk Kinija turėjo savą katoptrinių anamorfozių tradiciją.

Kinų magiškieji triukai

Mums žinoma keletas kiniškų anamorfozių[307] (128–130 pav.), kurioms būdingas elementų pasikartojimas leidžia manyti jas buvus stambios serijinės gamybos dalimi. Čia matome pavaizduotas įsimylėjėlių poras, erotines temas, moterį ant porėtos uolos (131 pav.), vyrą ant dramblio, raitelius ir karį, abiejose rankose laikantį po kardą.

Kaip ir Vakaruose, veidrodžio dydį ir vietą ženklina apskritimas. Kartais jis virsta rutuliu, padėtu priešais ištemptas figūras – taip paryškinamas jų paslaptingumas.

Tai cilindrinės anamorfozės, tik nupieštos tiesiogiai, be jokių linijų ataudų, tačiau ne ką mažiau tvarkingai išdėstytos pagal kompozicijos apskritimą ir ašį: jokio suskirstymo langeliais ar apskaičiuoto kvadratėliais sugraduoto vaizdo perkėlimo į apskritimą – tik rankos miklumas. Žinoma, menininkas piešė žiūrėdamas į veidrodį, šalia pasidėjęs atkuriamą paveikslą. Pamažu išryškėdavo reikiama figūra. Tolimuosiuose Rytuose visuomet mokėta užčiuopti daiktų tikroviškumą, ir tai buvo daroma labai sumaniai. Šiuo metodu kuriamos rafinuotesnės kombinacijos, kuriose vaizduojamas objektas nėra visiškai iškraipomas – tai atitinka pirmąjį anamorfozių etapą Vakaruose. Skirtingose kolekcijose aptinkami identiški paveikslai (įsimylėjėlių pora, moteris ant uolos) patvirtina, jog būdavo sistemiškai grįžiamasi į jau įsitvirtinusius modelius.

Ar šie įspūdingi anamorfiniai atvaizdai laikytini kiniška Grimaldi katoptrikos ir jo optikų bei mechanikų grupės tyrimų replika? *A priori* tėvų Verbiesto ir du Halde's tekstai šiuo klausimu nepaliktų jokių abejonių, jei juose nebūtų minimos ir hidraulinės bei pneumatinės mašinos, kurias Dangiškosios imperijos atstovai kūrė

307 Mūsų minimos kiniškos anamorfozės priklauso senajai Georges'o Salles kolekcijai (šešios anamorfozės pirktos Pekine 1924 m.), Ch. Rattonui (keturios anamorfozės, kurių viena yra ir Salles serijoje) ir M. Manoukianui (trys anamorfozės, priklausančios aštuonių serijai ir M. Kelekiano 1929 m. įsigytos iš Vignier). Salles serija nutapyta ant šilko, kitos dvi – ant popieriaus. Jų išmatavimai apytikriai tokie patys (35 x 30 cm), tad tas pats 4 cm skersmens veidrodis gali būti panaudotas kiekvienai iš jų.

kartu su automatais ir naudojo savo pačių pasaulietinei šlovei. Minimos karietos ir ratiniai laivai. Portugalų jėzuitas Semedo[308] tokių dalykų matė pačiame Pekine apie 1630 m., dažniausiai laidotuvių procesijose, kurių vienos eigą aprašo taip:

> *Mechanizmas žygiuoja didelės žmonių, žirgų, dramblių, liūtų ir tigrų figūrų procesijos priešakyje... Už jų seka kitos mašinos – karietos, pergalės vežimai, piramidės ir panašūs dalykai... Paskui šiuos mechanizmus keliauja didžiulė žmonių minia...*

Atrodytų, kad ne Vakarams juos šito mokyti...

Jei atsigręžtume į dailės sritį, visiems gerai žinoma, kokie atsparūs Europos įtakai buvo kinai. 1639 m. į Kiniją atvykusio tėvo Buglio perspektyvos pamokos ir trys imperatoriui dovanoti paveikslai taip ir liko teorijos srityje. Su jėzuitais Astronomijos tribunole dirbusio Jiao Bingzhen klasikinis veikalas (1696)[309] apie perspektyvos taikymą audime ir žemdirbystėje taip pat nesulaukė tąsos. Galiausiai 1681 m. Wu Li išvyksta į Romą, tačiau nieko neperima iš jos meno. Tokia Tolimųjų Rytų žiūros prigimtis – būti anapus linijinių perspektyvų. Šiuo laikotarpiu vakarietiški elementai čia pasirodo tik krikščioniškuose atvaizduose ar europiečių piešiniuose, tad įgauna egzotiško atspalvio[310].

Vis tik mus pasiekusios [kinų] anamorfozės neturi bendrų bruožų su šiomis grupėmis, o jų temos labai tolimos jėzuitų įtakai. Kalbant apie katoptrinius mechanizmus pastebėtina, kad veidrodžiai Kinijoje visuomet garsėjo kaip turintys ypatingų galių ir daug kur naudojami dalykai. Jų būta visokių rūšių, pasižyminčių daugybe įvairių savybių: pranašavimo veidrodžiai, kalbantys veidrodžiai, veidrodžiai, priverčiantys paukščius šokti ir čiulbėti, veidrodžiai, atskleidžiantys nematomas dvasių formas. Grynoji saulės liepsna būdavo sugaunama apvaliais veidrodžiais, o grynasis mėnulio vanduo –

308 A. Semedo, *Relatione della grande monarchia della China*, Roma, 1643, ir *Histoire universelle de la Chine*, Paryžius, 1645, p. 107–108.

309 O. Franke, *Keng tschi t'u, Ackerbau und Seidengewinnung in China*, Hamburgas, 1913, p. 80–81.

310 Apie europiečių ryšius su kinų menu žr. F. Hirth, *Uber fremde Einflüsse in der chinesische Kunst*, Miunchenas, 1896, p. 45 ir toliau; B. Laufer, „Christian Art in China", *Mittelungen des Seminar für Orientalische Sprachen*, XIII, 1910, p. 100–118; P. Pelliot, *La peinture et la gravure en Chine au temps de Matthieu Ricci, T'oung pao*, XX, 1920–1921, p. 1–18 ir *Les influences européennes sur l'art chinois aux XVIIe et au XVIIIe siècle, conférence faite au musée Guimet, le 20 février 1927*, Paryžius, 1948; R. H. Hobson, *The Later Ceramic Wares of China*, Londonas, 1925, X sk., *European Influences*, p. 97–103; H. Bernard, „L'art chrétien en Chine du temps du P. M. Ricci", *Revue d'Histoire des Missions*, XII, 1935, p. 199–225; S. Schüller, *P. Matteo Ricci und die christliche Kunst in China, Katholischen Missionen*, 1936, p. 3–8; J. Jennes, *L'art chrétien en Chine au début du XVIIe siècle, T'oung pao*, XXX, 1937, p. 129–133.

keturkampiais. Naktį nuo blogio jėgų saugodavo virš lovos pakabinti rutulio formos veidrodžiai[311]. Kinų Turkestano kasinėjimų metu rastas veidrodis, kuris judinamas skleidžia garsą, mums taip pat žinomi „stebuklingi veidrodžiai" rodo ant jų nugarėlių išraižytas figūras. Tekstuose veidrodžiai minimi nuo IX a. vidurio, o puikiausią „šviesą praleidžiančio veidrodžio" paaiškinimą nupiešė Yan Wuzhou (miręs 1311 m.)[312]. Paaiškėjo, kad veidrodžio paslaptis – išgaubta atspindinčio paviršiaus struktūra, kurios plokščios dalys atitinka nugarėlės ornamentus[313]. Japonijoje taip pat būta veidrodžio, į kurį žiūrint įstrižai pasirodydavo Budos atvaizdas. (Anamorfinis?) piešinys sukurtas naudojant pastą, kurios net ir nupoliravus metalą nematyti iš priekio, ir kuri matoma tik žiūrint įstrižai[314]. Savo įvairove, ženklų unikalumu ir pasakojimų išmoningumu šie veidrodžiai parodo tai, kas neregima, ir smarkiai pranoksta keturis pagrindinius Vakarų tipus. Tad galėtume klausti, ar katoptrines Grimaldi anamorfozes išvydę mandarinai tikrai liko priblokšti. Tuo tarpu judantys mechanizmai juos dominti galėjo nebent dėl techninių detalių.

Kaip ir automatų atveju, ne kas kitas, o būtent misionieriai iš pradžių buvo priblokšti veidrodžių gausos ir kokybės šioje šalyje. „Veidrodžiai Kinijoje labai vertinami", – rašo tėvas Jarric 1665 m. pranešime apie savo kelionę į Pekiną[315]. 1665 m. grįžęs iš Tolimųjų Rytų, tėvas Grueber pasakoja, kad kinų

> *veidrodžiai yra iš geros medžiagos, ir, puikiai išmanydami metalo lydimo ir liejimo meną, jie gamina labai gražius išgaubtus veidrodžius, kuriuos nebrangiai parduoda*[316].

311 F. Hirth, *Chinese Metallic Mirrors*, Niujorkas, 1906 (reprinted from the Boas Memorial Volume). Taip pat žr. P. Pelliot trumpą pristatymą knygoje *T'oung pao*, XX, 1920–1921, p. 142–156.

312 Tekstą išleido St. Julienas („Notice sur les miroirs magiques des Chinois et leur fabrication", *Comptes rendus des séances de l'Academie des Sciences*, XXIV, 1847, p. 2 ir toliau), autorystę priskirdamas Wou Tseu-hingui, kurį P. Pelliot laiko tuo pačiu asmeniu, kaip Yan Wuzhou (*T'oung pao*, XX, p. 1–13).

313 M. Govi, „Les miroirs magiques des Chinois", *Annales de Chimie et de Physique*, 20 t., 1880, p. 99–100; A. Bertin, *Etude sur les miroirs magiques, ibid.*, 22 t., 1881, p. 472–513; H. Dember, „Ostasiatische Zauberspiegel", *Ostasiatische Zeitschrift*, N. F., IX, 1933, p. 203–207.

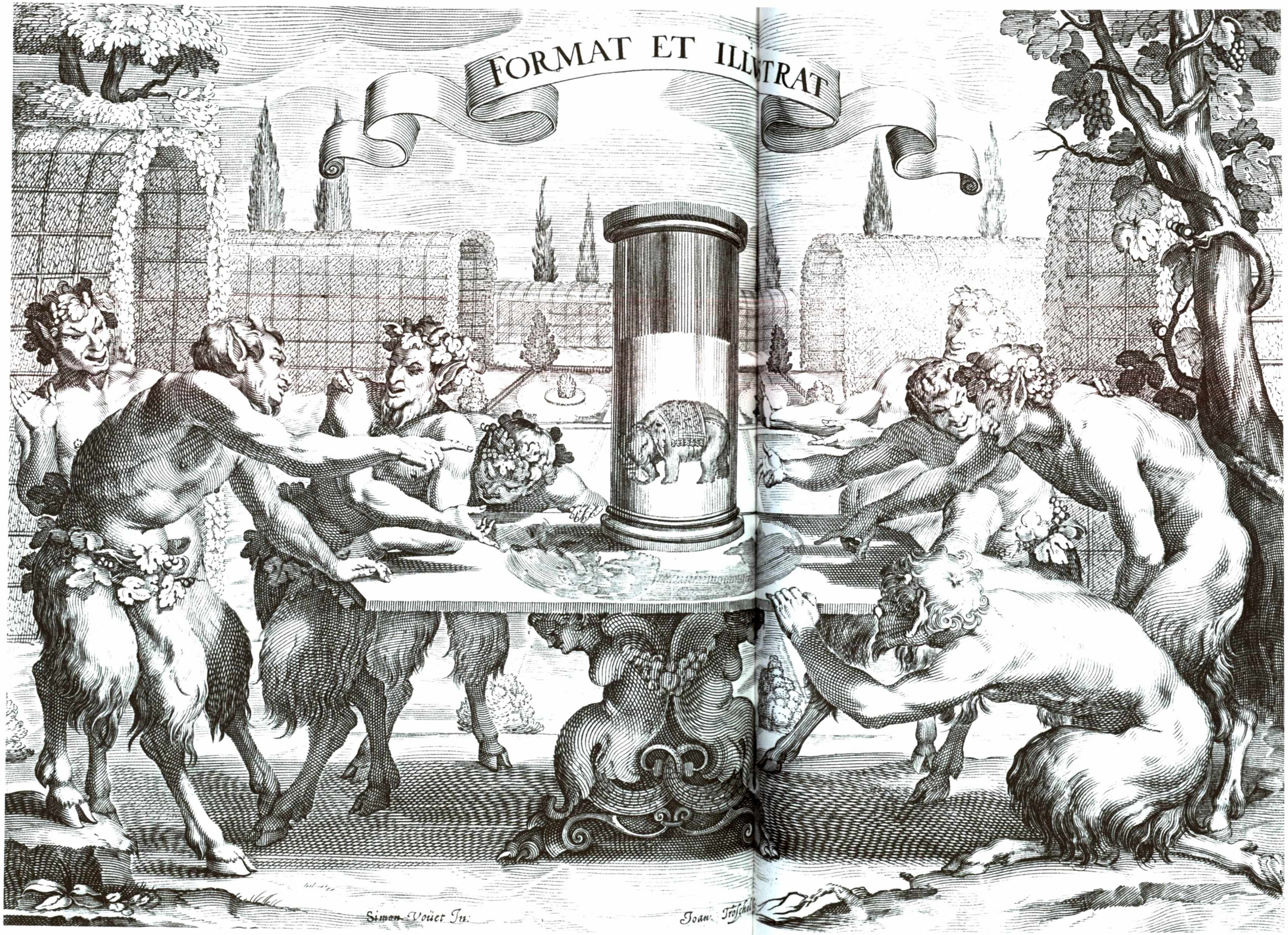
314 W. E. Ayrton ir J. Perry, „Sur les miroirs magiques du Japon", *Annales de Chimie et de Physique*, 20 t., 1880, p. 120.

315 Tėvas Pierre du Jarric, Tolosain, *Histoire des choses mémorables advenues tant ez Indes Orientales que autres païs de le découverte des Portugais*, III t., Bordo, 1613, p. 964.

316 *Relation des divers voyages curieux*, IV, Paryžius, 1672, *Voyage à la Chine des P. P. Grueber et d'Orville*, p. 16.

(109)

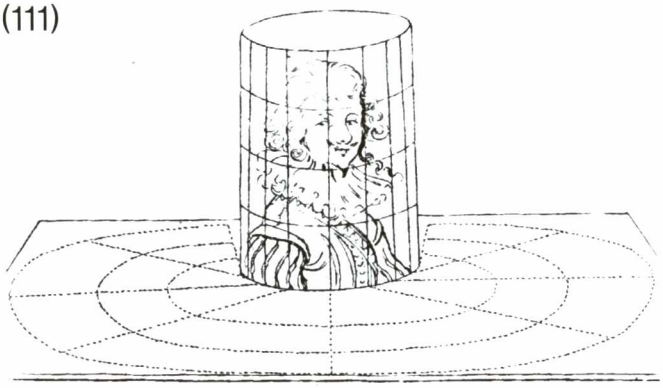
Simon Vouet, *Venera ir Adonis*, išgraviravo Dorigny, 1638. Fogg muziejus (Harvardo meno muziejai).



218–219

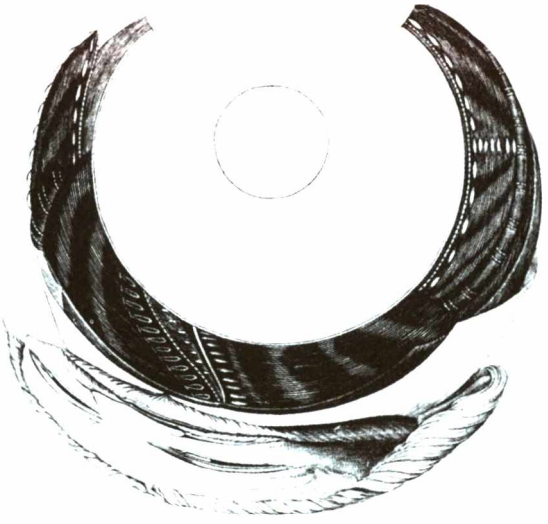
Simon Vouet, *Anamorfinis veidrodis su drambliu*, išgraviravo Joan Tröschel, apie 1625. Metropoliteno muziejus, Niujorkas.

(111)



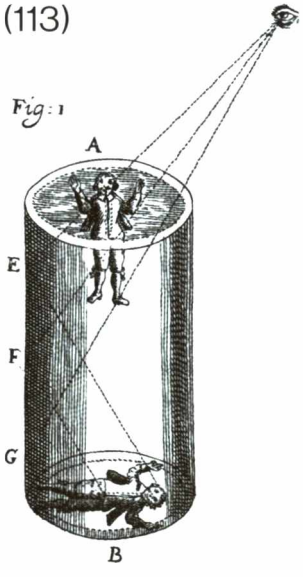
Jean-Louis Vaulezard, *Anamorfinis veidrodis ir Liudvikas XIII*, 1630.

(112)



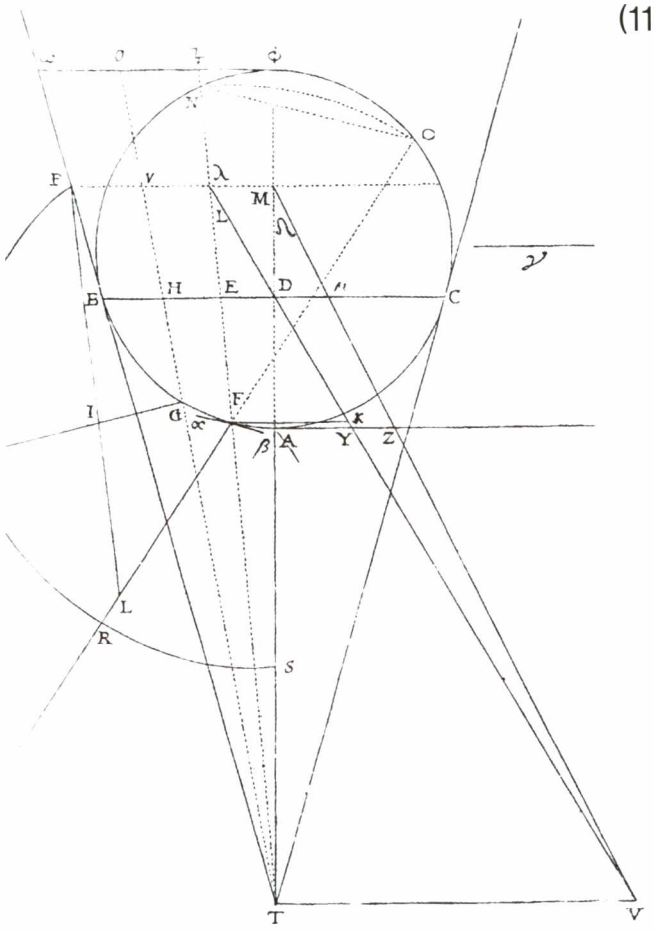
Jean-François Niceron, *Anamorfinis Jacques'o d'Auzoles portretas*, 1631.

(113)



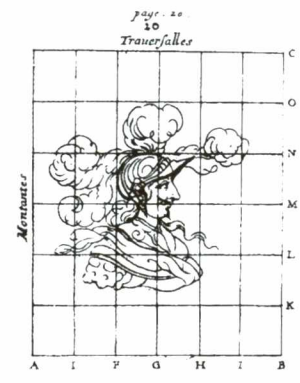
Athanasius Kircher, *Cilindrinis veidrodis, kur atvaizdas pasirodo ore*, 1646.

(114)



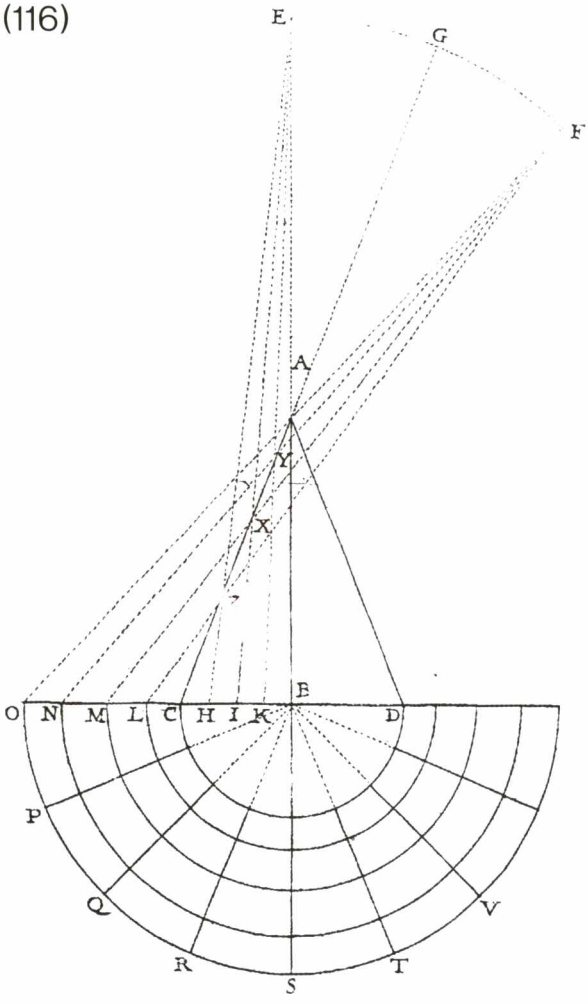
Jean-Louis Vaulezard, *Cilindrinės anamorfozės geometrija*, 1630.

(115)



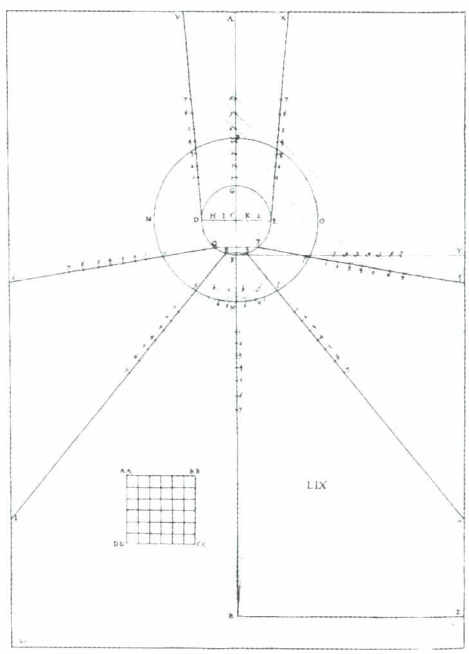
Jean-Louis Vaulezard, *Cilindrinė anamorfozė, prototipo suskirstymas langeliais*, 1630.

(116)



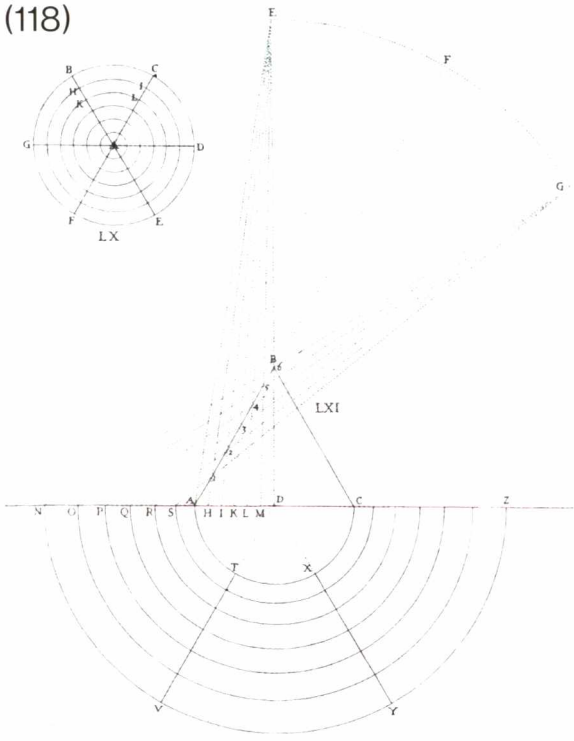
Jean-Louis Vaulezard, *Kūginės anamorfozės geometrija*, 1630.

(117)



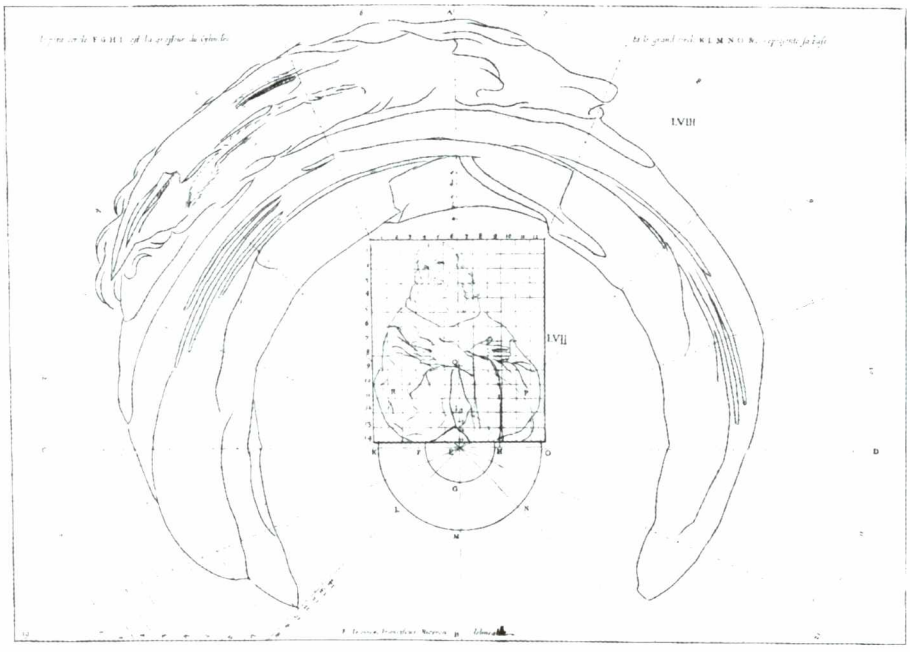
Jean-François Niceron, *Cilindrinės anamorfozės geometrija, IV Teiginys*, 1638.

(118)



Jean-François Niceron, *Kūginės anamorfozės geometrija*, 1638.

(119)

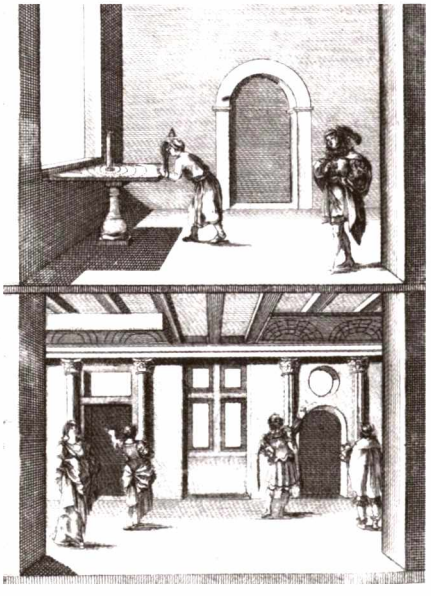


Jean-François Niceron, *Cilindrinė šv. Pranciškaus Pauliečio anamorfozė, III Teiginys*, 1638.

(120)

Simon Vouet, *Šv. Pranciškus Paulietis*, išgraviravo Jean Lenfant.

(121)



Jean Du Breuil, *Katoptrinių anamorfozių kabinetas*, 1649.

Veidrodžiai minimi ir kalbant apie fokusų meną. 1655 m. į Pekiną išsiųstas olandų ambasadorių atstovas aprašo kai kuriuos populiarius atvejus:

> *Kinijoje pilna žonglierių ir fokusininkų. Pasitaiko tokių, kurie žiūrovus linksmina priversdami pagal savo dūdelę šokti žiurkes ar peles... Kiti žaidžia krepšiais, pro akies kraštelį įsikiša tinklą ir jį ištraukia pro nosį, padaro taip, kad žiūrovai atrodytų tarsi su asilų galvomis, šiaudų stiebelius paverčia drakonais – priešais raganystes susirinkusių stebėti žmonių akis vyksta tūkstančiai kitų triukų ir beždžioniavimų... Tiesą sakant, net ir mokyčiausieji nustemba išvydę kai kuriuos veiksmus, kurie atrodo pranokstantys Gamtos galias, ir kurių priežastis težino fizikai.*

Autorius netrukus paaiškina kai kuriuos triukus ir apibendrina:

> *Štai kaip dauguma žonglierių ir gamtos magijos veikėjų veiksmų gali būti palaikyti raganystėmis, jei į juos neįsigilinama. Jei pažintumėte visus tuos, kurie įvaldė daugybę menų, tarp kurių yra ir veidrodžiai bei kiti optikos išradimai, žymiai mažiau nei daugelis prastuolių stebėtumėtės burtininkų daugybe pasaulyje*[317].

Šiame paminėjime nepatikslinama jokia anamorfinė kombinacija, rašoma bendrais bruožais apie „veidrodžių prietaisus“, lygiai taip pat nepatikslinamos ir kitos pramogai naudotos optinės suktybės.

Dar labiau stebina tai, kad kinų fokusininkai nebuvo siejami su visiems žinomomis ir puikiai jų pasirodymams tinkančiomis praktikomis.

Lieka ištirti, ar Kinijos kontekstas galėjo turėti realios įtakos katoptrinių anamorfozių įsitvirtinimui

317 J. Nieuhoff, *L'Ambassade de la Compagnie Orientale des Provinces-Unies vers l'Empereur de Chine*, Leidenas, 1665, antra dalis, *Description de l'empire de la Chine*, p. 33–34.

Europoje, ir jei taip, kaip ji reiškėsi. Šiuo klausimu reikėtų išskirti tris faktus:

1 Praėjo daugiau kaip šimtmetis, kol Vakaruose tiesioginę anamorfozę papildė katoptrinė – tai įvyko kaip tik tuomet, kai tarpininkaujant misionieriams ir mokslininkams, kurie ypač domėjosi optika, buvo atnaujinti ryšiai su Kinija.

2 Katoptrinė anamorfozė formuojasi ne pratęsdama ar pakeisdama išsivysčiusias geometrines perspektyvas su visais jų niuansais ir jas lydinčiais svarstymais, o visiškai nepriklausomai, archajine forma.

3 Vienoje pirmųjų šiandien žinomų anamorfozių vaizduojamas dramblys – Azijos ženklas *par excellence*.

Ar galėtume daryti išvadą, kad katoptrinės anamorfozės yra į vakarietiškas struktūras įskiepytas ir jose iš naujo pagrįstas orientalizmas? Kad ir kaip stebintų, formalūs bei istoriniai parodymai kreipia būtent šia linkme. Visos mūsų turimos kinų anamorfozės siekia Ming epochą. Vienoje kompozicijų pavaizduoto kario su kardais šarvai yra būtent iš šio laikotarpio (132 pav.). Kailiu apkaišytos metalinės pečių apsaugos iki pat alkūnių ir tokios pačios šlaunis iš priekio dengiančios apsaugos, galiausiai kaklą apsivijęs, pečius dengiantis audeklas yra visiškai tokie patys, kaip nuo 1500 m. iki XVII a. pradžios kurtų karių statutėlių[318]. Daugumoje jų pavaizduotas Guan Yu – Trijų Karalysčių karo herojus, XII a. kanonizuotas ir 1594 m. tapęs Karo dievu, vardu Kuan Yu. Ant XVI a. porceliano indo[319] jis vaizduojamas apsirengęs labai panašiais apdarais, kaip ir anamorfiniame piešinyje. Panašios netgi tokios detalės, kaip skersai pilvo sujuosta juosta.

318 Žr. E. Gorer ir J. F. Blacker, *Chinese Porcelain and Hard Stones*, Londonas, 1911, I t., 66, 67, 81 ir 92 graviūros; R. Schmidt, *Chinesiche Keramik von der Han-Zeit bis zum XIX, Jahr.*, Frankfurtas prie Maino, 1924, 78 graviūra; R. L. Hobson, „The George Eumorphopolous Collection", *Catalogue of the Chinese, Corean and Persian Pottery and Porcelain*, IV t. *The Ming Dynasty*, Londonas, 1927, LXXIII graviūra, D. 349, LXXIV graviūra, D. 350.

319 Viktorijos ir Alberto muziejus, R. L. Hobson ir A. L. Hetherington, *The Art of Chinese Potter*, Londonas, 1932, CXXXI graviūra ir S. Jenyns, *Ming Pottery and Porcelain*, Londonas, 1953, 144 B pav.

Kita vertus, pasileidėlių poros byloja apie erotinį ciklą, kuris Kinijoje plėtojosi valdant Long Qing (1567–1572) ir Wanli Di (1573–1619) bei nutrūko 1644 m.[320], įsitvirtinus Qing dinastijai. Į juostas įsuptos moterų pėdos bei jų krūtis dengiantys apatiniai drabužiai *mo-hioung* yra visiškai tokie patys. Vienoje iliustracijų pavaizduota ir moteris porėtoje uolienoje. Šie atvaizdai turėjo ir slaptą versiją, kurios atlikimas bei detalės atitinka tą patį laikotarpį[321]. Mums itin tiksliai žinoma data, kai šios anamorfozės buvo vertinamos ne tik Kinijoje, bet ir plačiai paplitusios toli už jos ribų.

Visiškas aplinkybių sutapimas lėmė, kad šį patikslinimą aptinkame būtent Vakaruose. Sistemos inkunabulą ženklinantis dramblys yra daugiau nei tik Rytų simbolis. Jo pakinktai ir kilimas bei padėtis priešais veidrodį tiksliai atkartoja kompozicijas, apie kurias jau kalbėjome (133 ir 134 pav.). Kaip pamename, graviūra išraižyta apie 1625 m. Romoje, tačiau vaizduojama tema yra nevietinė ir žymiai senesnė. Vouet į Italiją atvyksta ne iš Paryžiaus, o iš Konstantinopolio, kur 1611 m. atsidūrė kartu su ambasadoriaus prie Aukščiausiųjų Vartų Charles'io Harlay de Sancy svita. Jo viešnagė mieste, kuriame nuolat kunkuliuoja didelės mugės iš Rytų ir Tolimųjų Rytų, truko apie metus, iki jam išvykstant į Veneciją. Pasakojama, kad jis dalyvavo Ahmedo I audiencijoje ir net nutapė jo portretą[322]. Hareme būta specialaus kinų kolekcijoms skirto paviljono, kurį architektas Sinan pastatė valdant Suleimanui II Didžiajam (1520–1566), ir kuris perstatytas po 1574 m. gaisro[323]. Menininkas turėjo daugybę progų susipažinti su stebinančiais dariniais, kuriuos galėjo nusipiešti ar net pasiimti jų pavyzdžių[324]. Jo vaizduojama cilindrinė anamorfozė romėniškajame sode priklauso Ming laikotarpiui, o jos ištakos toli peržengia to amžiaus pradžią. Galimas daiktas, kad tiesiogiai pagal autentišką kūrinį ant stalo reprodukuota išlenkta figūra, bet ne jos atspindys cilindre. Atspindys susiformuoja ant plokštumos, kurią horizontaliai kerta linija,

320 R. H. van Gulik, *Erotic Colour Prints of the Ming Period*, Tokijas, 1951.

321 Už vertingus patarimus ir draugišką pagalbą esame dėkingi V. Elisseeffui, noriai įsitraukusiam į šiuos tyrinėjimus.

322 A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages de plus excellens peintres*, Trevu, 1725, III t., p. 392, taip pat žr. Y. Picart, *La vie et l'œuvre de Simon Vouet, I, Les jeunes années et le séjour en Italie*, Paryžius, 1958, p. 11.

323 B. Miller, *Beyond the Sublime Porte, the Grand Seraglio of Stambul*, Niu Heivenas, 1931, p. 106.

324 Kitaip nei europietiškose kolekcijose, kurias sudaro beveik vien Kangxi porcelianas, turkų sultonų kolekcijose vyrauja XVI a. Ming porcelianas. Jų priskaičiuojama tūkstančiai. Žr. E. Zimmermann, *Die Porzellanschätze des Kaiserlichen Shatzhauses und des Museums zu Konstantinopel, Der Cicerone*, III, 1911, p. 496–503, „Die Porzellanschätze des alten Serai", *Ostasiatische Zeitschrift*, N. F., IV, 1927–1928, p. 134–150 ir *Altchinesische Porzellane im alten Serai*, Berlynas, 1930. Taip pat žr. R. L. Hobson, *Chinese Porcelain at Constantinople*, ir jį lydinčias sero P. Davido pastabas knygoje *Transactions of the Oriental Society*, 1933–1934, p. 18.

paprastai susidalijanti į tris eliptinius linkius, kurių kiekvienas atitinka paveikslo kraštą. Atvaizdas turėtų pasirodyti tarsi praskleidus uždangą teatro scenoje, o ne keturkampėje vitrinoje. Rodos, Romoje tuo metu dar nebuvo cilindrinių veidrodžių, kurie menininkui leistų atkurti anamorfozę ir sykiu jos efektą.

Čia nebūtų netinkama įvesti panelės de Scudéry aprašytus kitus Konstantinopolio rūmus, priklausiusius jos romano (1641)[325] herojui Ibrahimui Bassai ir telkusius „visa, ką rečiausio ir turtingiausio turėjo Persija, Kinija ir Japonija“. Ten būta gaublių, žemėlapių, matematikos prietaisų, astroliabijų.

> *Tačiau kadangi Ibrahimo netenkino vien būtini dalykai ir jis siekė dar puikesnių, jam priklausė daugybė paveikslų, kuriuose pagal optikos dėsnius gimsta gražios kerinčios iliuzijos. Tam reikalui jis turėjo įvairių dydžių cilindrų.*

Žinoma, pasakojimui suteikta grožinės literatūros bruožų, tačiau jame yra tikslių detalių, todėl turime pagrindo svarstyti, kokie galėjo būti šio rytietiško katoptrinių anamorfozių aprašymo šaltiniai. Nuo 1627 m. Paryžiuje, kur panelė de Scudéry atvyksta 1630 m., įsikūręs Simon Vouet yra vienas tų, kurie su vietinio atspalvio savo romanui ieškančia rašytoja būtų galėję pasidalinti įspūdingomis žiniomis apie Turkiją. Be to, niekas kitas taip nevertino egzotinių brangenybių, kaip šiais objektais žavėjęsis Vouet.

Kad ir kaip būtų, dramblio atvaizdo veidrodyje piešinys išlieka reikšmingu Kinijos įtakos sklaidai į Bosforą, o iš ten – po visą Europą. Italijoje nupieštas vokiečio, vėliau nutapytas Prancūzijoje veikusios ir šias problemas tyrinėjusios mokslininkų grupės įtakoje, seniausias mūsų

325 Madeleine de Scudéry, *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, Paryžius, 1641, p. 422.

turimas veidrodinio cilindro atvaizdas žymi kryžkelę, į kurią tiesioginių srovių palaikomi sueina anamorfozės sklaidos keliai.

Patekusi į palankią dirvą ir įtraukta į optinių pramogų sūkurį, veidrodinė anamorfozė Vakaruose pasklinda žaibišku greičiu ir taip puikiai įsijungia į kompozicijas, kad net neatrodo kilusi iš kur nors kitur. Labiau užtikrinta ir įspūdingesnė, naujoji priemonė galiausiai užgožia tiesiogines perspektyvas, kurių per XVIII a. smarkiai sumažėja tiek, kad pats Horace Walpole painioja šias dvi technikas.

Mokslininkų vienuolijoje 1675–1680 m. Pekine demonstruojamos ištobulintos, į sudėtingus tinklus įtrauktos formos, kurioms taikomos visos atspindėjimo taisyklės. Siekdami jas įtvirtinti, jėzuitai misionieriai veikiausiai rėmėsi savo vienuolyno brolių – Du Breuil, Kircherio, Schotto – darbais, nė neįtardami, kad jų pirmtakai prieš daugiau nei pusšimtį metų žavėjosi kinų išradimais. Grimaldi kūrinių parodoje apsilankę kinai veikiausiai žvelgė į juos su panieka, sau būdingoje dvasioje priešindami matematinį tiesumą su magijos triukų meno klasta ir subtilumu bei svarstydami apie jų poveikio skirtumus.

Šios variacijos neturi didelės reikšmės. Kad ir kokiame pasaulyje būtų kuriamos, katoptrinės anamorfozės plinta ir persitvarko taip pat. Tiek Kinijoje, kur susipina antgamtiškumas ir tikrovė, tiek Europoje, kur mokslas atskleidžiamas kaip stebuklas, stebinti skirtas mechanizmas reikalauja kažko ypatingo, prisiliečiančio, neįmanomo. Žmones stebino mechaniniai žaisliukai, linksmindami ir priversdami juos susimąstyti apie gamtos dėsnius ir jos tvarinius. Brutaliomis priemonėmis ardydami ir deformuodami gyvybę, kad įspraustų ją į iliuzijos pasaulį, paradoksaliu būdu jie taip pat išardė dailės galias bei leido pajusti pasakišką jos esmę.

Atgimimas ir atsinaujinimas

O kaipgi XX a. anamorfozės, kaipgi šiandiena? Ar pastaruosius keturis amžius nenutrūkstamai besivystantis sistema šiandien tęsiama, ar jau yra pamiršta, perimama ar plečiama? Virtusi smagiu žaisliuku, anamorfozė jau kurį laiką sukasi rinkoje, kurioje pilna vienas už kitą įdomesnių objektų: magiškų žibintų, stereoskopų, praksinoskopų, stroboskopų ir t.t. Anamorfozė pasimeta vis reiklesnei publikai siūlomų pasirinkimų pertekliuje. Apie 1900-uosius būta kelis dešimtmečius trukusio prigesimo. 1925 ir 1927 m. dviejų eruditų (Dimier ir Show[326]) pastabose pirmąsyk iškelta aibė problemų. Tačiau visuotinis susidomėjimas anamorfozėmis, paskatintas siurrealistų ir meno mėgėjų, prabudo tik ketvirtajame dešimtmetyje. Anamorfozės, tarp kurių buvo ir Lipschitzui priklausantys piešiniai, demonstruotos 1936 m. Niujorko Modernaus meno muziejuje Alfredo Barro organizuotoje parodoje *Fantastic Art, Dada, Surrealism*[327]. Knygą *Fantastiškumas kaip laiko deformacija* iliustravęs Tristan Tzara reprodukuoja Schöno graviūrą[328]. 1939 m. Herbert Tannenbaum Amsterdame įsigyja dešimt XVIII a. katoptrinių anamorfozių, kurios netrukus tampa sensacija. 1965 m. Nacionalinėje bibliotekoje anamorfozė pasirodo kaip natūrali parodos *Keletas siurrealizmo protėvių* dalis[329]. Tuo tarpu supratimo apie anamorfozę taip pat vis daugėja. Ją tyrinėdami nebuvome vieniši. Čia savo žiniomis prisidėjo eruditai ir muziejininkai (J. Wilhelm, M. Nulce, H. Haug, M. Gardner ir kiti). Galiausiai įspūdingai daug medžiagos surinkta mūsų tyrinėjimams skirtoje milžiniškoje parodoje *Anamorfozės* Amsterdame (Rijksmuseum) ir Paryžiuje (Dekoratyviųjų menų muziejus), kurią 1975–1976 m. organizavo Arthur van Schendel ir François

326 L. Dimier, „La perspective des peintres et les amusements d'optique dans l'ancienne école de peinture", 1925 m. sausio 9 d. laidos įrašo transkripcija, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1925, p. 10–14; J. B. Show, „The Perspective Picture: A Freak of German Sixteenth-Century Art", *Apollo*, VI, 1927, p. 208–214.

327 G. Hugnet, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Niujorkas, 1936, paveikslėlis p. 77.

328 *Cahiers d'Art*, 1937, p. 195 ir toliau.

329 *Quelques ancêtres du surréalisme. Catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale*, Paryžius, 1965, p. 70–80.

Mathey. Tai buvo neabejotina sėkmė, puikiai įvertinta net ir už specialistų bei apsišvietusių mėgėjų rato ribų.

1976–1977 m. paroda eksponuota keliuose dideliuose JAV muziejuose. Didelę jos turinio dalį panaudojo *A Museum of Fun* – keliaujanti paroda Japonijoje, kurią 1970–1980 m. organizavo žurnalas *Ashahi Shimbum*. Iš daugybės šia tema organizuotų renginių išskirtume parodas Ročesteryje (1975 m.), Pontuaze (1977–1978 m.) ir Bolonijoje (1978 m.)[330].

Šio proceso metu įvyksta įdomus reiškinys. Žodis „anamorfozė“, prieš tai buvęs hermetiška retenybe, staiga ima plisti.

Jį aptinkame vartojamą naujose srityse, taip pat grožinių tekstų pavadinimuose ir kitose netikėtose vietose (135 pav.):

Anamorfozė (eilėraščių rinktinė), Frances de Dalmatie, Paryžius, Seghers, 1957.

Anamorfozė, ant kurios aplanko matyti įrašas *Įdomiosios perspektyvos ir kreivi atspindžiai* (tekstų rinktinė), Jean-Claude Hémery, Paryžius, Denoël, L.N., 1970.

Prizmės, anamorfozės, France-Musique transliuotas muzikos kūrinys, F. Morel, 1974 m. sausis.

Pagiriamasis žodis Prūsijos karaliui, arba Pirmoji anamorfozė, Christiane Sacco, Paryžius, Buchet/Chastel, 1980.

Anamorfozės, knygynas-teatras (septintasis dešimtmetis, Vaugirard 68, Paryžius).

L'anamorphico mensile di forme improbabili, red. Pino Zac, leistas Romoje nuo 1983 m.

Aiškiai matyti, kad tas pats spontaniškai kartojamas žodis buvo madingas ir išreiškė tam tikrą dvasios būseną – susižavėjimą. Anamorfozė nuo šiol yra visur. Frances de Dalmatie poeziją apibrėžia anamorfiškai, per begalybėje ištirpstančias perspektyvas ir vaizdinius, kurie

330 Ročesterio parodą *Curious Deceptions in Art and Play*, eksponuotą 1975 m. sausį–balandį, suorganizavo Lilliana Silver; Pontuazo muziejaus parodą *Cent vues d'optique et curiosités de l'anamorphose à l'Op'Art*, eksponuotą 1977 m. gruodį–1978 m. sausį, pristatė Véronique Léry. Bolonijoje anamorfozės pristatytos kaip parodos *L'altro occhio di Polifemo* (1978 m. kovas–balandis) dalis, organizatoriai – Giorgio Marcon ir Attilia-Scarlini.

atrandami pažvelgus iš konkretaus slapto, tik poeto akiai prienamo taško. Ir meilė neva yra kaip anamorfozė.

Hémery anamorfozę apibrėžia visų pirma kaip deformavimą:

> *visų pirma tai – negalavimas. Susimaišiusių, ištemptų linkių tinklas. Keistuose sutraukymuose ir įnirtinguose išilginimuose išryškėja suglebę, neaiškūs, išlenkti kūnai,*

o tai atitinka visiškai kitą literatūros žanrą,

> *kur iš lūžio, iškraipymo, sudėtinės ar nepagrįstos analizės, labiau įprastų tekstų fragmentacijos gimsta kiti tekstai.*

Autorius apibendrina:

> *šis tekstas, kurį visuomet rašau tą patį, vienintelis mano kada nors rašysimas [...] yra mane stebinantis, išsprūstantis, prieštaraujantis ne-kūrinys, kuris galiausiai mane išduos, kad ir kaip jį mylėčiau.*

Sacco mąstyme „anamorfozė“ reiškia sugrįžimo nulemtą pabėgimą. Jo pasakojime veikia mergaitė, kambaryje esantis jos mirusios motinos kūnas ir dėdė anapus durų.

> *Nejudėdama iš vietos, Emilija atsiduria taške, iš kurio tikrovė atrodo deformuota, o jos formos – stumiamos ir projektuojamos anapus savęs pačių [...], tad Emilija, norėdama iš čia dingti, kiekvieną žingsnį žengia taip, tarsi siektų įtikti karaliui, kurio nepažįsta.*

Čia susiduriame ne tiek su formalia teksto struktūra, kiek su anamorfine išgyventos patirties vizija.

Anamorfinė muzika savo ruožtu turėtų būti kuriama naudojant sulėtintą ir trūkčiojantį ritmą.

Kaip matysime, mūsų laikų tyrinėtojai ir teoretikai anamorfozę atpažįsta skirtingose srityse. Atrastos senosios formos įkvepia ir verčia permąstyti šiuolaikines. Iš naujo atrastos epochoje, kurioje įnirtingai galynėjasi abstraktaus, vaizduojamojo ir vizionieriškojo mąstymo srovės, anamorfozės nusėda itin palankioje dirvoje ir vėl išsiskleidžia.

1982 m. prie įėjimo į parodą *Užmiršta ausis* Georges Pompidou centre įrengiama ausies anamorfozė[331] (136 pav.). Pati paroda, skirta žmogaus sonorinei aplinkai, neturėjo nieko bendra su apytikriai penkių metrų skersmens piešiniu, išskyrus tai, kad jis pavaizduotas ant kvietimo į parodą, tad jo panaudojimas aiškintinas reklamos tikslais. Anamorfozė pribloškia, puola, traukia dėmesį. Šiam tikslui pasitelkiamas vienas senųjų piešinių – ištęsta Accolti ausis (41 pav.).

Šiuo atveju tema susijusi su senąja tradicija, tačiau laikui bėgant temos vystosi. 1984 m. reklamuotas naujausias žymios prancūzų automobilių bendrovės modelis (Peugeot 205 GTI) atkurtas pasitelkus cilindrinę anamorfozę. Piešinio autorius – Noël Blotti, nupiešęs jį taip, kad automobilis išnirtų lyg vaiduoklis, ir užtamsinęs veidrodžio gylį tiems, kurie žiūri iš priekio. Pardavimo vietose vietoj afišų įrengta aštuoni tūkstančiai katoptrinių instaliacijų. Siekiant prikaustyti plačiosios visuomenės dėmesį, pasitelktos dvi anamorfozių sistemos – tiesioginė ir katoptrinė. Tokiu būdu šis metodas įspūdingai atrandamas – pastaraisiais dešimtmečiais jis nuolat perdaromas įvairiose plotmėse.

Parodoje Amsterdame ir Paryžiuje pristatytos plokščiosios anamorfozės: Markuso Reatzo kurti profiliai, katoptrinės Hanso Hamngreno kompozicijos, Michelio Parré ir Manfredo Mohro kompiuteriu kurtos

331 Parodą 1982 m. spalį organizavo Industrinės kūrybos centras (Centre de Création Industrielle – C.C.I.).

kompozicijos, labai gražių objektų serija, sukurta Laurento Monodo vadovaujamos Camondo mokyklos[332].

Dailininkus domina optinės manipuliacijos. Ljuba pasakoja, kaip palaipsniui į jas įsitraukė. 1959 m. jį pribloškė Holbeino kaukolės reprodukcija – abstraktus kūnas, įtrauktas į *trompe-l'œil*. Jis ilgai nedavė ramybės Ljubai, kurio neapleido nenusakomas jausmas, jog čia esama paslėptų dalykų, bet šis kurį laiką nesistengė įminti šio mechanizmo. Paryžiaus Dekoratyviųjų menų muziejaus parodoje jį ištiko šokas. Apie tai menininkas pasakoja savo užrašuose:

> *Atradęs anamorfozę, puoliau kitu kampu apmąstyti senųjų meistrų darbus, ir tokia prieiga man iškart atvėrė naujus kelius. Atėjus vakarui, kai diena užtemdavo ir šviesa užleisdavo vietą prietemai, imdavau tyrinėti keistas formas ir neregėtus objektus tamsiuose neprieinamuose savo paveikslo kampuose. Išvargęs po ilgos dienos, dirbtuvėse valydamas teptukus ir stebėdamas savo paties paveikslą kampe, išvysdavau, kaip iš mano žiūros kampo visa pasidarydavo abstraktu – tomis akimirkomis būdavau tikras, kad kažkas mane stebi iš ano abstraktaus sūkurio. Kiekviena dėmelė, kiekvienas abstraktus objektas virsdavo mano tyrinėjimų vieta, ir bandydavau transformuoti jį į kūną ar veidą. Taip prasidėjo mano sugrįžimas prie regimos anamorfozės.*

Tai – tiesioginis liudijimas apie vieną iš kelių, kuriais vykdavo šie perėmimai.

Minkšta kaip molis išskydusių formų moters anamorfozė priešais itin liesą moterį provokuojančiu žvilgsniu (*Ingrid*, 1975) (137 pav.), supriešinti ir šalia sustatyti kūnai (*Peizažas*, 1976) (138 pav.), kūniškas

332 Parodos Amsterdame ir Paryžiuje katalogas, nr. 115 ir 116. Parodoje Bolonijoje (1978) taip pat būta skyriaus, pavadintos *Anamorfosi oggi*.

mišinys, virstantis polipu su anamorfinėmis ataugomis ir patinimais (*Žmogaus aidas*, 1975) – visi šie Ljuba'os[333] kūriniai neprimena jokio geometrinio konstravimo. Jie išnyra tiesiai iš paslapčių kupino paveikslo gilumos šešėlių, tai – neįprastų kaukolių, objektų ir augalų apsuptyje besikurianti žaismė tarp ištemptų formų ir tikrovės. Tai – *Žvėries anamorfozė*, kaip tekstų apie menininką rinktinėje patikslina vienas straipsnis.

Trémois taip pat sugundė pirmoji anamorfozė, siejama su garsiais vardais ir apsunkusi nuo apmąstymų bei paslapčių[334]. Prie jos jį atvedė kiniškas aplinkkelis: 1971 m. Georges'o Salles įsigyta ir senajai kolekcijai priklausiusi cilindrinė anamorfozė, kurioje vaizduojama erotinė scena, grąžino Trémois prie Renesanso ištakų, kurias jis atgaivino per Dürerį savo *7 paveikslų psichodramoje* (1981–1982). Čia regime Holbeino kaukolę, išnyrančią ne priešais ambasadorius, o tarp mokytojo iš Niurnbergo ir raganosio, sensacija tapusios Portugalijos karaliaus dovanos Léonui X. Atvaizdas yra ant vienos iš šone reprodukuotos to paties menininko *Melancholijos* dodekaedro sienų. Į šią kompoziciją įjungiamas visas paveikslas (*Dürer II*), o patį Dürerį pakeičia figūra, giliai apmąstanti ne kiek tolėliau esantį neįprastą kūną (dieviškąją proporciją), o savo anamorfinį portretą (netvarkos ženklą) (139 pav.).

Ta pati scenografija – Dürer priešais savo anamorfozę ir anamorfinę kaukolę ant aštuoniuke sulenktos juostos, begalybės simbolio – vaizduojama antrajame serijos paveiksle (*Dürer VI*). Čia aptinkame ir mažytį raganosį (deformuotą gyvūną) bei visą aibę daugiakampių (informatiką) (140 pav.). Priešais nerimo kamuojamą Dürerį dramatiškai susiduria tvarka ir netvarka, dieviškųjų proporcijų užtikrintumas ir gyvybės kontūrų neužtikrintumas.

Trémois, pasinėręs į „modernybės" nerimo skatinamus apmąstymus, kelia klausimą:

333 *Ljuba*, tekstų apie menininką rinktinė, Paryžius, Belfond, 1978, paveikslėliai p. 38 ir 84.

334 Žr. *Trémois à la Monnaie de Paris*, parodos katalogas, 1984 m. sausio 25 – balandžio 28 d.

Ar Dürer kūrė NETVARKĄ tam, kad atrastų TVARKĄ, ar jis buvo šiuolaikinio kompiuterio[335] *pradininkas? Bet kokia tai tvarka?*

Iš naujo atrasta kaip tiesioginė ir spontaniška, arba racionali žiūra, anamorfozė taip pat įsitvirtina kaip optinė modernizacija *par excellence* su nesuskaičiuojamais išsišakojimais.

335 Pranc. *ordinateur* (nuo *ordre* – „tvarka") pažodžiui gali būti verčiamas kaip „tvarkdarys", „tvarkos įvedėjas" [vert. past.].

336 Konkursą *Art-Métro* organizavo R.A.T.P. ir *Télérama*. Atrinkti projektai 1982 m. rugsėjo 13 d. buvo pristatyti Châtelet-les Halles stotyje. Žr. *Télérama*, nr. 1707, 1982 m. rugsėjo 29 d., *Le Petit Journal*, p. IV ir toliau.

Po truputį pasirodo didelės kompozicijos. Nuo 1964 m. dirbęs su plokščiosiomis anamorfozėmis geometrijoje, Michel Parré sukuria keletą ąnamorfozių Valenton (1975) ir Gousainville (1979) mokyklose (C.E.S.). Tai – dideli darbai: 5 x 1,80 m ir 7 x 4 m. Figūros pagamintos iš emaliuotų valcuotos geležies plokštelių, kurios išdėliotos ant aptvarų pastato išorėje. Čia pavaizduoti raiteliai, Coysevox įkvėpti žirgai, *Sabinių pagrobimo* grupė pagal Poussiną. Pagal geriausias tradicijas sukomponuotoje perspektyvoje Valentono raiteliai iš tam tikro atstumo atrodo tartum priešais įėjimą sustatytos jojikų statulos (141 pav.). Kai prie jų artėjama arba pro jas praeinama, jos susiploja ir ištįsta, pasimesdamos kampuotoje raizgalynėje. Akademinėje institucijoje pristatytas moksliškas žaidimas yra atsakas į švietimo programą. Iš vandens purslų išnyrančių dviejų mauduolių anamorfozės Argenvilyje (1983) ilgis siekia dešimt metrų.

Esama ir dar stambesnių projektų, neretai taikomų metro. R.A.T.P. ir populiaraus savaitraščio organizuotame konkurse (*Metro menas*)[336] kai kurie iš dvylikos atrinktų maketų susiję su ypatingų perspektyvų tyrimais.

Pirmiausia – apgavystės apoteozė. Paplūdimo simuliakras, bet vis dar trompe-l'œil, nukirstų

perspektyvų anamorfozė ir kiti oniriniai ar barokiniai įgyvendinimai,

rašo didelio tiražo žurnalas *Télérama*. Turime reikalą su netrukus išplisiančiu aktualizavimu, sistemos perėmimu. Tarp šių išradimų yra ir onirinės anamorfozės projektas ilgam požeminiam koridoriui (Philippe Perez).

Stambaus anamorfinių projekcijų projekto būta ir parke bei pačiame mieste. Tokio projekto autorius – Patrick Sourd, 1981 m. pateikęs jį kaip diplominį architektūros darbą Paryžiaus nacionalinėje dailės mokykloje. Bulonės-Bilankūro rajonui skirtas konstrukcijas (175 x 75,5 m) sudaro lopšelis, biblioteka ir ornamentų parkas, kuriuos skersai kerta Senos link vedantis pėsčiųjų takas. Perspektyvos žiūros taškas yra abiejuose šio tako galuose, kurio viename gale matyti iškylanti Šamboro pilis, kitame – atominė elektrinė (Claude'o Parento projektas). Abi anamorfozės sukomponuotos iš pastatų dalių ir ant žemės paskleistų medžiagos skiaučių. Paminklai visa savo apimtimi pasirodo žiūrint iš priekio, iš numatytojo stebėjimo taško. Artėjant jie ima keisti vietą ir subyra į gabalėlius. Bokštai, ant kurių užmaukšlinti piltuvėliai, atsiskiria nuo pastatų kūnų, užlipa į rotondas, išsibėgioja į skirtingas puses. Kaminai įsikuria ant piliorių, minaretai susimeta į visai kitokias grupes. Tvirtovę primenanti centrinė jėgainė taip pat ištirpsta ir išnyksta tarp paskliusių įgaubtų sienų bei paskirų geometrinių kūnų.

Prieloškiančių reginių link vedantis takas nusėtas keistenybėmis, miestų griuvėsiais ir spindinčiomis teatro dekoracijomis. Bracellio, Bettinio ir Kircherio svaja rūpestingai perimama mūsų laikais. Jei prieš tai jokia anamorfinė mizanscena niekuomet nebuvo įgyvendinta miesto sode, netrukus ji įrengiama gyvenamosios erdvės viduje. Sielų kambarys (1951)[337], kurį amerikiečių psichologai naudojo suvokimui tyrinėti, buvo apstatytas

337 W. H. I. Helson ir F. P. Kilpatrick, „Experiments in Perception", *Scientific American*, 1951 rugpjūtis.

deformuotais baldais, kurie, kaip Nicerono kėdė (33 pav.), iš tam tikro žiūros taško atrodė normalūs.

Jan Beutener (1975)[338] kambarį įrengė pagal savo skonį, jame pastatęs kopėtėles, kėdę su pakabintu švarku ir medinę skrynią. Pažvelgus pro vienoje iš pertvarų įrengtą akelę, viskas atrodė stačia. Tačiau vaikščiojant po kambarį, viskas imdavo griūti. Išnykus kėdei, likdavo tik baltas trikampis, nutapytas ant plokštės ir pridengtas trimis lazdelėmis, kopėtėlės sudvigubėdavo, o medinė dėžė pranykdavo asimetriškos trapecijos masėje (142 pav.). Lankytojas staiga atsidurdavo tokioje aplinkoje ir tokiame pasaulyje, kur įprasti dalykai netikėtai pasvirdavo į fantazmo sritį. Pademonstruota ant kasdienių mus supančių objektų, optinės iliuzijos galia įgyja ypatingos jėgos ir reikšmės. Laurent Monod trimatės anamorfozės problemą svarstė Camondo mokykloje, dėstydamas perspektyvos kursą (1982–1983). Jo programą sudaro apie penkiasdešimt maketų. Įvairiausios abstrakčios figūros, architektūra, objektai ir vaizdai sutrupinami bei iš pažiūros netvarkingai išbarstomi plokštumoje.

Į Nicerono panaši Rieswaldo kėdė, Beutenerio kambaryje virtusi trimis trikampiu sustatytomis lazdelėmis, subyra į tūkstančius gabalėlių kartu su kitais padaugintais ir į ekstravagantiškas medinių daiktų kombinacijas perdėliotais baldais bei tarsi žaibui trenkus nuolaužomis virtusiomis medinėmis pastato konstrukcijomis. Kai kuriose kūginėse anamorfozėse nebeįmanoma atsekti nė menkiausio prototipo pėdsako (Georges Khoury).

Dvigubo kabineto perspektyva staiga atsiveria ilgo koridoriaus gilumoje, kur užgriozdintoje erdvėje išryškėja dvigubos išardytos durys su langu – priekyje projektuojami tiesūs ar svyruojantys statramsčiai, kurie ištiesinami pažvelgus pro akelę (Sylvie Legros). Ir šiuo

338 Parodos Amsterdame ir Paryžiuje katalogas, nr. III.

atveju prototipas perkeliamas į neįskaitomų bei lengvų struktūrų tinklą.

Iš gilyn nusidriekusių juodų ir baltų skirtingo dydžio, nevienodai pakreiptų plokštelių staiga susidaro taisyklingai nubraižyta šaškių lenta. Išsibarstę ploteliai susitelkia plokštumoje, kuri erdviškai iš tikrųjų neegzistuoja (Jean-Philippe Muné). Ji palieka įspaudą irealiame paviršiuje sutelktoje formoje tarsi stiklo plokštelėje, iš jos perimdama vaiduoklišką pavidalą. Dalelytės susijungia ir pabyra neapibrėžtoje aplinkoje, kur atvaizdai rodosi permatomi, neapčiuopiami, pakibę ore – tai Rodino ir egiptietiška galvos.

Rodino skulptūros fragmentai (portreto autorius Pierre de Wissant) išdėlioti ant išmoningai išskirstytų strypų (Dominique Tordjman). Atrodo, kad skulptūra užgimsta iš į ją panašių lazdelių pluošto. Egiptietiška galva atsiduria tolumoje, ant žemės banguojant pasklidusioms jos nuolaužoms, kur išryškėja akis, smakras, burna, taip pat paukščio formos šukuosenos sparnas. Viską apriboja ir kartu išlaiko geležinių strypų narvas (Christelle Johann). Trimatė anamorfozė išsitempia tartum akordeonas, kurio dumplėse dera geometrinės konstrukcijos ir kaprizai. Atvaizdą įrėmina ir pratęsia su juo iš pažiūros nesusijusios, tačiau jo sujungimus atitinkančios struktūros. Aplink figūratyvias reprezentacijas užgimsta visiškai abstraktus menas. Pasklidusios Picasso moters kūno dalys užsikabina už gležnų laivo stiebą primenančių atramų (Michèle Courteau).

Trimatėje anamorfozėje formos taip pat plečiamos. Dramblys, Trojos arklys ir zebras – Trojos arklys yra panašus į kalną pagal Vergilijų suraižytais šlaitais (*Eneida*, II) – iškyla banguojant ant lengvų pastolių užmestam margam audiniui, primenančiam palapinę (Zabert Rapp) (143 pav.). Ant žemės krentančiame šešėlyje galima atpažinti dramblio straublį. Aplink plokštę bruzda mažytės figūrėlės.

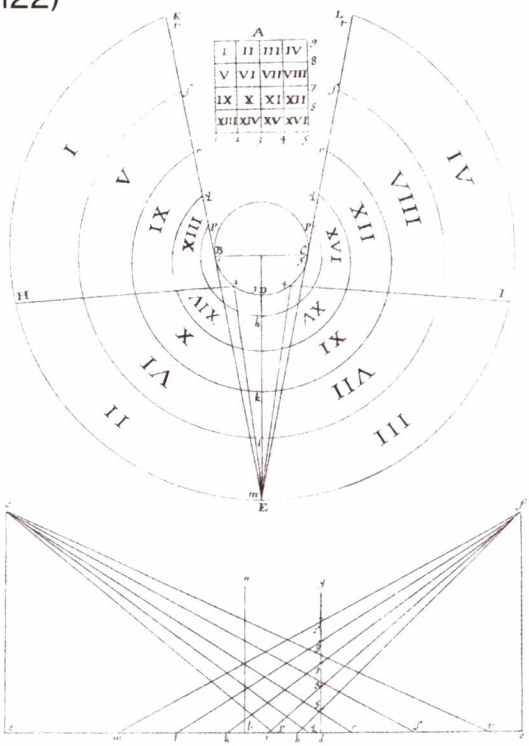
Išplėtimai taip pat vykdomi pasitelkiant naują technologiją. Nuo 1953 m. *20th Century Fox* ant panoraminių ekranų pradėjo rodyti anamorfinius filmus su sutrauktais atvaizdais, kurie tapdavo normalūs projekcijos dėka. Taikytas tas pats principas, kaip ir ištiesinant deformuotus atvaizdus ant netaisyklingų baroko pastatų. Dar 1927 m. „anamorfistas" de Chrétien susimeistravo cilindrinį lęšį, kurį padėdavo priešais normaliai veikiantį objektyvą, tuo tarpu jo kameroje būdavo įtaisytas „išgaubtas" lęšis. Anamorfizuojančius objektyvus deformuotiems vaizdams išgauti naudodavo ir menininkai.

Šis objektyvas labai pravertė Jiří Kolářui, ypač koliaže *Panelės Rivière atminimui* (1980), siejamame su techninėmis (asambliažas, vaizdo sluoksniavimas, frotažas) ir semantinėmis jo inovacijomis. Šalia sudėtos dvi Ingres nutapyto portreto reprodukcijos: vienoje pusėje – į gabalėlius sukapotas veidas, kurio kakta, akis ir burna iš dalies dengia vienos kitas tartum leukoplastas, kitoje pusėje – ta pati galva, tik siaubingai išilginta, visai kaip angliškojoje XVII a. Karolio I-ojo portreto „optikoje" (20 pav.), ir dar labiau panėšėjanti į *trompe-l'œil*, kadangi ją paryškina pirmojo atvaizdo sukarpymai. Kūrinio pavadinimas – *Ryškus prisiminimas* (144 pav.).

Šiuos novatoriškus deformacijos būdus dar iki juos išplėtojant kinematografijoje išbandė Brewser (apie 1850 m.), Rudolf (1899 m.) ir kiti. 1889 m. Louis Ducos du Hauron išleidžia knygelę pavadinimu *Transformizmas fotografijoje naudojant dvi angas*. Dvi viena kitai statmenos angos skirtingose plokštumose sudaro anamorfinę *pinhole* kamerą. Autorius taip pat mini konvergencinius cilindrinius lęšius. Viename jo portretų (145 pav.) vaizduojamos tokios pačios deformacijos kaip ir panelės Rivière Kolářo koliaže, kur joms suteikta simbolinė reikšmė[339].

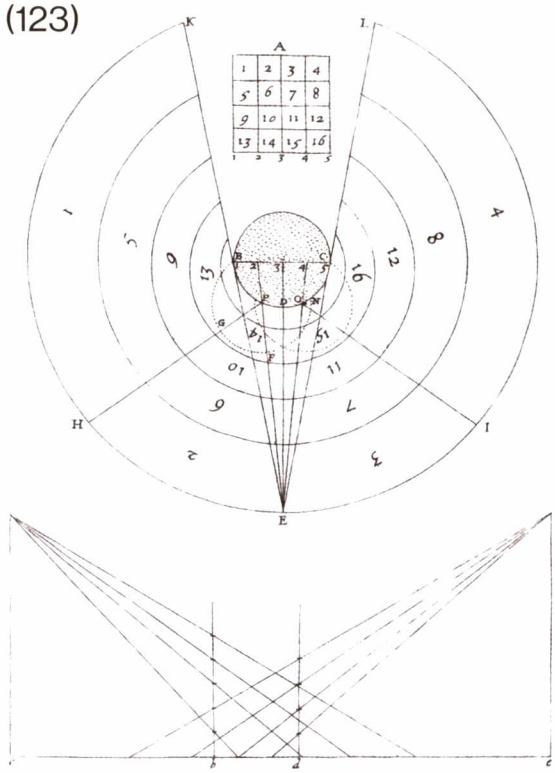
339 Jean Pilorge, „L'anamorphose, son histoire et utilisation actuelles", *Bulletin de la Société française de Photographie*, 1982 birželis, p. ? ir T. M. Messer, „Jiři Kolař", *Catalogue Maeght*, Paryžius, 1981, 79 pav.

(122)



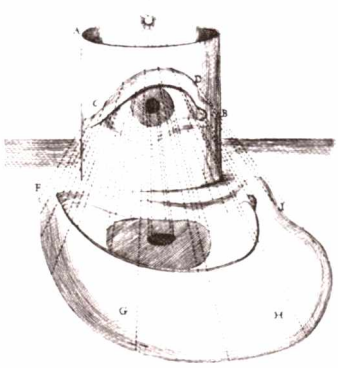
Jean Du Breuil, *Cilindrinės anamorfozės geometrija, XII Taikymas*, 1649.

(123)



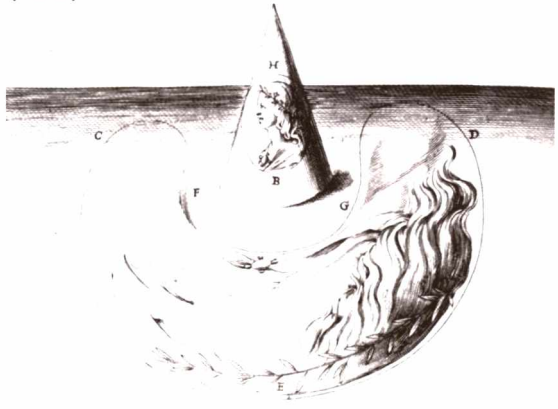
Jean Du Breuil, *Cilindrinės anamorfozės geometrija, XIII Taikymas*, 1649.

(124)



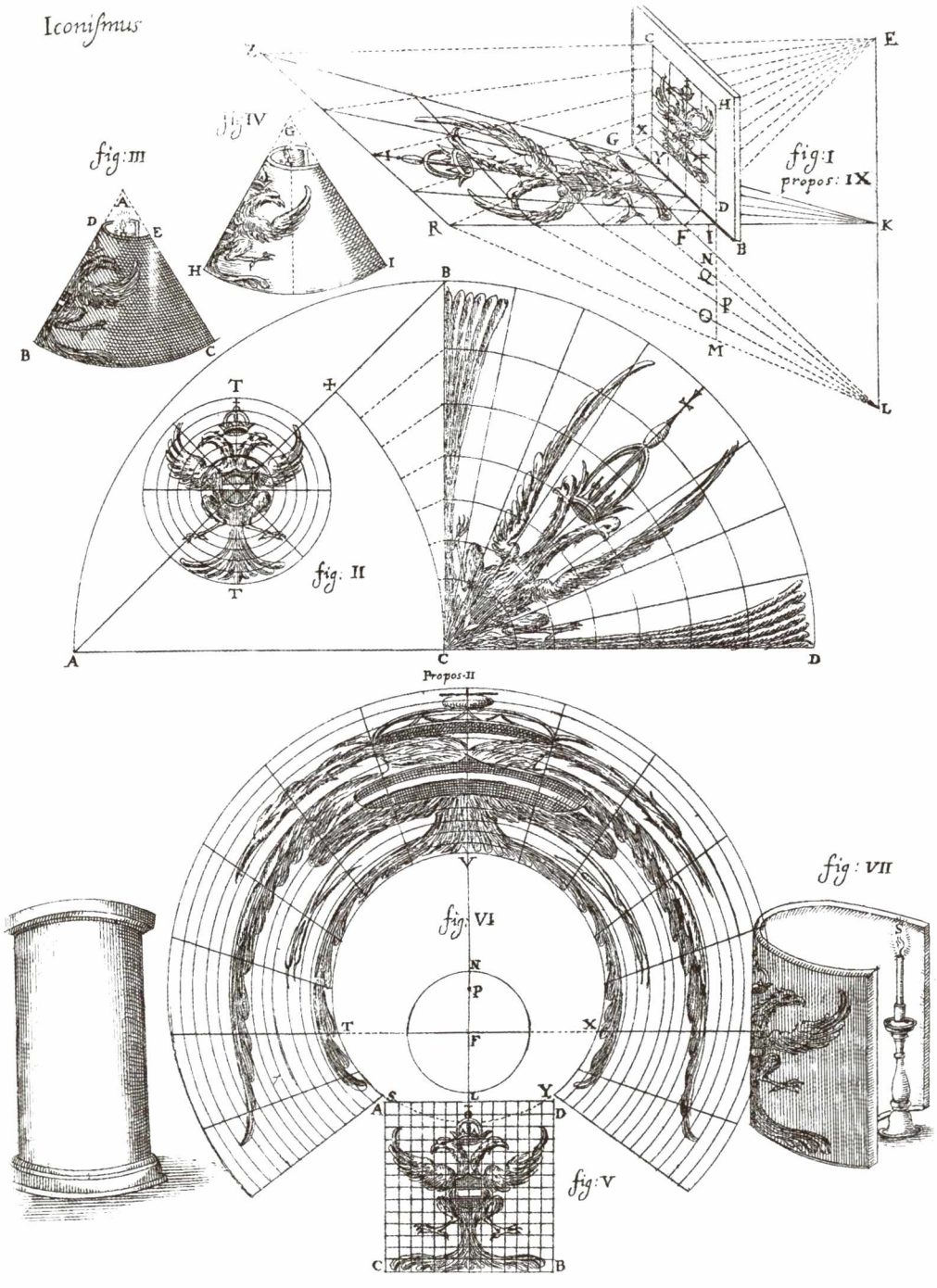
Mario Bettini, *Kardinolo Collona akis*, cilindrinio veidrodžio anamorfozė, 1642.

(125)



Mario Bettini, kūginė anamorfozė, 1642.

Poezijos ir Tapybos alegorija:
Tezauro frontispisas, Turinas, 1654.

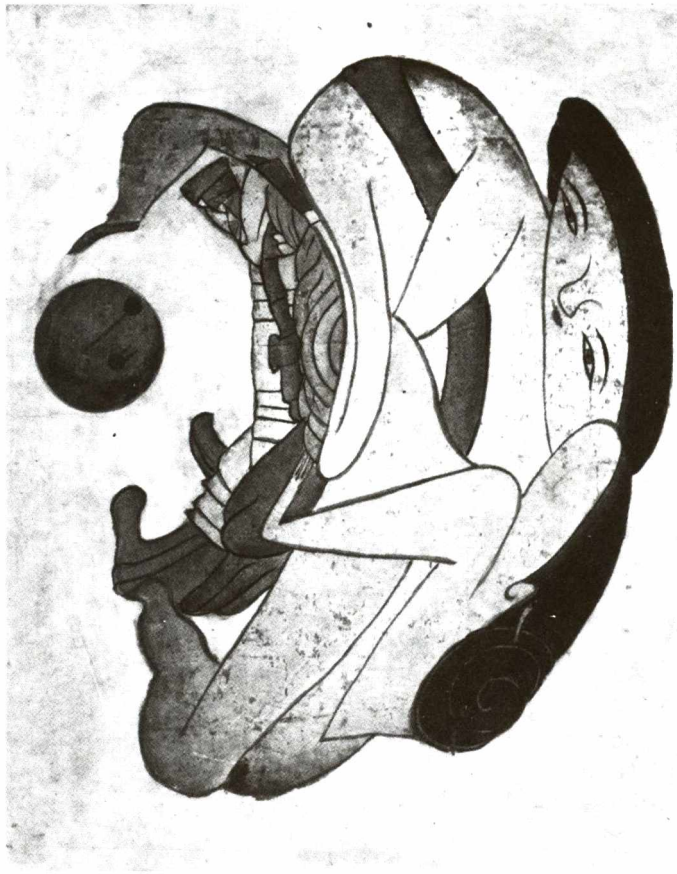


(127)

Athanasius Kircher,
Cilindrinė anamorfozė, 1646.

(129)

Kiniška anamorfozė: *Raitelis*, piešinys ant šilko, Wanli laikotarpis (1573–1619). Senoji G. Salles kolekcija.

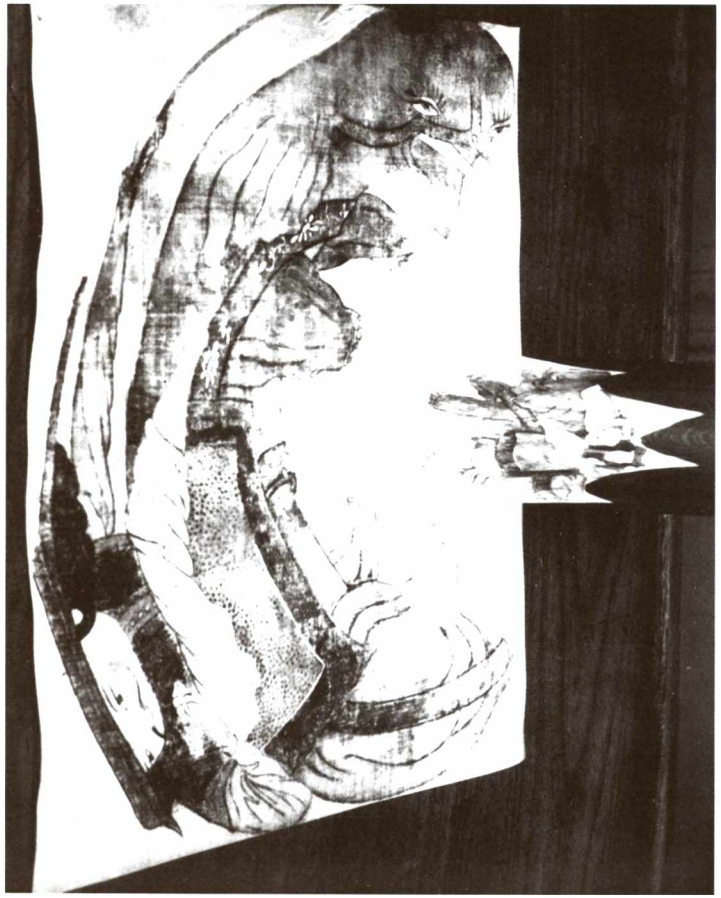


(128)

Kiniška anamorfozė: *Įsimylėjėlių pora*, piešinys ant popieriaus, Wanli laikotarpis (1573–1619). N. Manoukiano kolekcija.

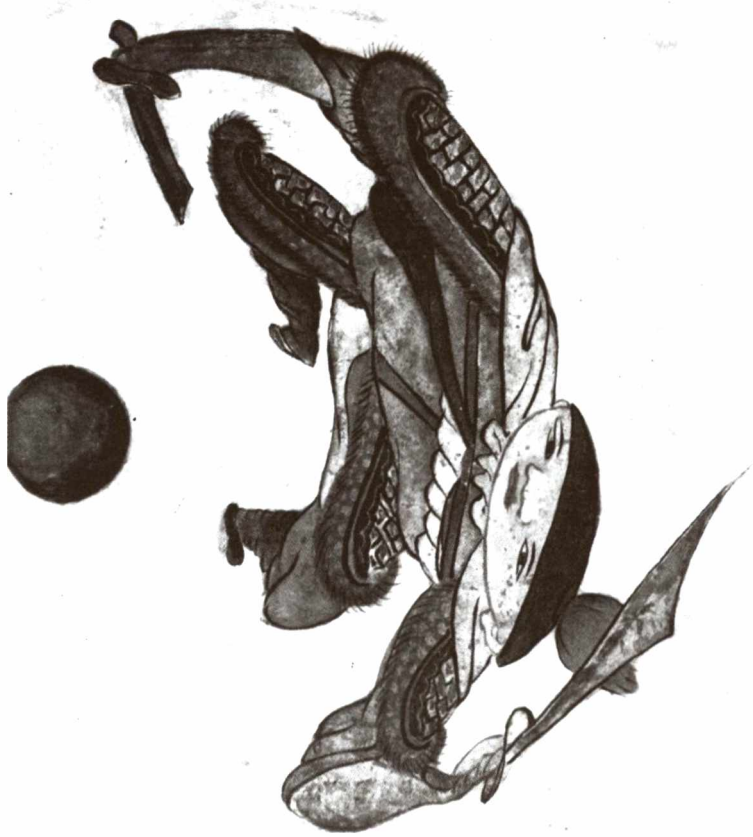
Kiniška anamorfozė: *Įsimylėjėlių pora*, piešinys ant popieriaus. Charleso Ratton'o kolekcija.

Kiniška anamorfozė: *Karys ant žirgo*, piešinys ant šilko, Wanli laikotarpis (1573–1619). Senoji G. Salles kolekcija.



(133)

Kiniška anamorfozė: *Dramblys ir juo jojantis personažas*, piešinys ant šilko, Wanli laikotarpis (1573–1619). Senoji G. Salles kolekcija.



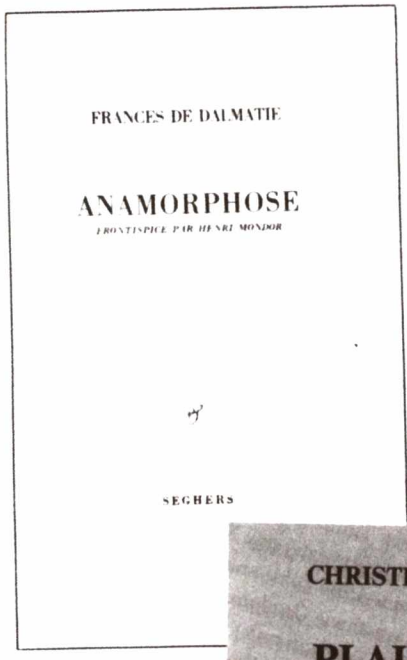
(132)

Kiniška anamorfozė: *Karys su kardais abiejose rankose*, piešinys ant popieriaus, Wanli laikotarpis (1573–1619). N. Manoukiano kolekcija.

Kiniška anamorfozė: *Dramblys ir juo jojantis personažas*, piešinys ant šilko, Wanli laikotarpis (1573–1619). Senoji G. Salles kolekcija.

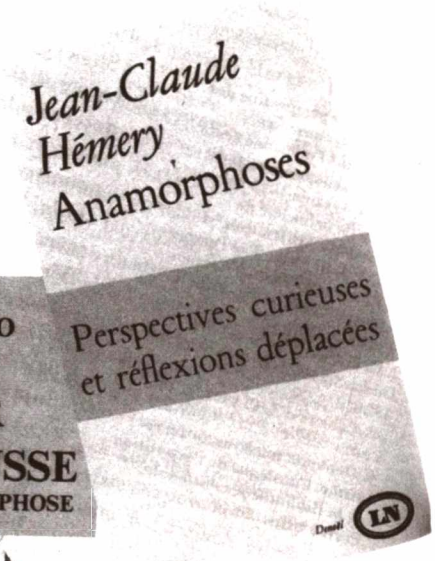
L'ANAMÒRFICO

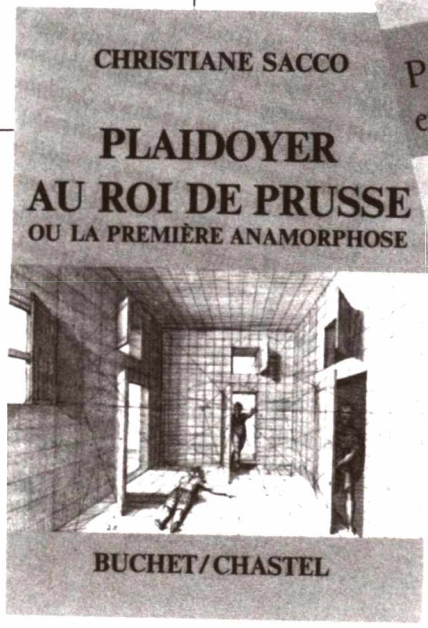
MENSILE DI FORME IMPROBABILI diretto da Pino Zac Anno zero numero 0 - Luglio 1983



LES ANAMORPHOSES

LIBRAIRIE-THEATRE
68, RUE DE VAUGIRARD METRO SAINT-SULPICE





● **FRANCE-MUSIQUE**

19 h. 20, La comédie musicale américaine : « **My Fair Lady** » ; 19 h. 40 (S.). En musique avec : « **la Fête** » ; 20 h. 30 (S.). Orchestre symphonique, violon : « **le Martyre de saint Sébastien** » (Debussy) ; « **Concerto** [illegible] **mineur** » (H. Vieuxtemps) ; « **Prismes, anamorphoses** » (J. Derbesy) ; « **Genèse** » (F. Morel) ; « **Chaconne** [illegible] **cours international de guitare** ; 22 h. 30, **Concert d'aujourd'hui**, par R. Gagneux : **Emploi des principaux types différents d'instruments traditionnels dans les musiques d'aujourd'hui. Instruments à cordes frottées.** Les instruments verticaux non occidentaux et la contrebasse ; 24 h. (S.), **La musique classique** ; 1 h. 30, **Nocturnales.**

Analogišką kompoziciją visiškai kitoje aplinkoje sukūrė Carnemolla (1978)[340], panaudojęs seną šeimos nuotrauką, kurioje jo tėvas laiko ratelį. Anamorfinėje atvaizdo transpozicijoje galva ir pečiai lieka tokie patys, o štai kūnas tarsi šešėlis ištįsta ir virsta fantastiniu milžinu. Čia tiesiogiai susipina integralus realizmas ir vaiduokliškas vaizdas. Ansamblį sudaro šešios tokios fotografinės kompozicijos, kurių kiekviena, palaipsniui išsimaterializuodama ir ištuštėdama, atitinka *Laiko regeneracijos* būseną – prisiminimus ar užmarštį, o aplink portretą-atsiminimą tartum ant scenos iškyla reprezentacijos tema.

Į šią grupę įsigauna ne atkūrimo, o deformacijos jėga, kurią įgalina formas deformuojančios technikos. Lygiai taip pat, tik priešinga kryptimi, tai pritaikoma ir kine, projektuojant vaizdus dideliuose ekranuose. Susuktas naudojant normalų objektyvą, filmas *Homero Presto* (1969) buvo rodomas naudojant anamorfinį kinoskopą, tad personažai įgavo nerimastingumo ir groteskiškumo.

Tyrinėjant naujas formas, išmatavimus ir technikas, atgimsta tiesioginė anamorfozė. Tuo pačiu keliu pasuka ir katoptrinė anamorfozė.

Salvador Dalí[341] buvo vienas pirmųjų, atradusių jos stebuklingas galias. Šios jam netikėtai atsiskleidė stebint deformuojančius veidrodžius, tačiau susilaikant nuo matematinių skaičiavimų ir sekant kinais, cilindrą stebėdavusiais tiesiogiai. Nors jo piešinių potėpiai gali pasirodyti netvirti ir atgrubnagiški, jie kuo puikiausiai dera su išskirtiniu techniniu katoptrinės anamorfozės rafinuotumu. Menininkas meistriškai suderina vieną atvaizdą kitame. Tai puikiai iliustruoja dvi spalvotos litografijos iš Hartmano Tuckerio kolekcijos: drugelis, kuris atspindyje virsta klouno galva, ir barzdota susivėlusi galva, kuri, didelėms akims virtus krūtimis, pavirsta nuoga moterimi. Taigi šioje srityje imamasi įspūdingų improvizacijų, tapusių įžanga į metodiškus tyrinėjimus.

340 Filiberto Menna, „Les anamorphoses d'Andrea Carnemolla", in *Anamorfosi Evasione e ritorno*, Roma, 1981, p. 82, 9–15 pav.

341 Parodą *The Expanding Visual World* lydintis katalogas, *A Museum of Fun*, Tokijas, 1979, 1–6 ir 7 graviūros. Šveicarijoje pardavinėtą cilindrinių Salvadoro Dalí anamorfozių erotine tema seriją mini M. Gardner, „Mathematical Games. The Curious Magic and Anamorphic Art", *Scientific American*, 1975 sausis, p. 113. Šveicarijoje ji parduota kartu su anamorfoskopu. Straipsnyje *Siurrealizmo žodyne* pavadinimu „Anamorfozė" (Paryžius, 1983) rašoma, kad Dalí asmeniniam naudojimui buvo nusikaldinęs „kūginės anamorfozės" sąvoką. Haim Finkelstein iš Negevo Ben-Gurion universiteto mus informavo žurnalui *Pantheon* ruošiantis straipsnį apie Schöno įtaką Dalí anamorfiniams peizažams.

Susidaro įspūdis, kad gudrus katoptrinės anamorfozės žaidimas pirmiausia sužavėjo dailininkus. 1970 m. vartant senovinę matematikos rinktinę, Hansą Hamngreną[342] prisiminė XVIII a. cilindrinės anamorfozės reprodukcija, prie kurios prirašytame komentare tvirtinama, kad jos paslaptis dar neįminta, tad Hamngren leidžiasi į atsakymų paieškas. Sprendimas priimamas spontaniškai. Jis pradėjo eksperimentuoti, sidabru dekoruodamas švedišką Kalėdų eglę ir chromuotus namų aplinkos daiktus, vėliau ėmėsi stiklo ir metalo veidrodžių, kuriuos specialiai tam gamindavosi.

Temos būdavo pasirenkamos pagal tai, kaip gerai objektas atitikdavo cilindro formą: fajanso prikaistuvis (1973), alaus skardinė, vaza, permatomas vamzdis, kurio viduje įtaisytas žmogus (homunkulas), kėdė, vandens pompa.

Aplink šias formas ant atskirų plokščių būdavo išdėliojamos geometrinės kompozicijos. Paveiksle pilna koncentrinių apskritimų ir iš visų pusių sklindančių spindulių, į cilindrą smingančių spindulių pluoštų bei nuo objekto atsispindinčių spindulių. Vaizdas pranyksta abstrakcijoje, pats tapdamas abstraktus. Didžiulės bendro vaizdo akys, šen ten išsimėtę skaičiai ir raidės primena mokslinę fantastiką ir raganystes.

Menininkas taip pat kūrė piramidines perspektyvas, kurių ištobulintas ir retai naudojamas metodas siekia dar tėvo Du Breuil laikus. Centre visai kaip kūginio veidrodžio atveju suvedamos gabalėliais sukarpytos Picasso, Marxo ir kino žvaigždžių rankos, akys bei galvos.

Cilindrinės Ljuba'os anamorfozės nelydi joks natūralias figūras atkuriantis prietaisas. Paveiksle *Šauksmas* (1976)[343] lyg dūmas pasklidęs išsilenkusios moters kūnas išnyra iš šešėlių viesulo ir ima suktis pagal tikslią

342 H. Hamngren, „My Anamorphoses: Types that Produce three Kinds of Images in Circular Cylindrical Mirrors", *Leonardo*, nr. 14, 1981. Straipsnis, apie kurį kalbame, išspausdintas žurnale *Mathematics*, Amsterdamas, 1965, p. 100.

343 *Ljuba, op. cit.*, p. 221. Veidrodžio vietą rodo dvi susikertančios linijos.

schemą tartum XVIII a. Psichė. Tokių grįžimų į praeitį būta daug ir rimtų.

Giorgio Michetti anamorfozę siekia įtraukti į modernias formas kaip Renesanso paslaptį, apie kurią kalba Edgar Wind[344]. Priblokštas jos gebėjimo parodyti realybės irealumą ir irealybės realumą, atitinkančius du pagrindinius mūsų meno aspektus – iracionalumą ir racionalumą, Michetti atranda naujų priemonių anamorfozės nerimastingumui ir varomajai jėgai atskleisti. Būtent tokioje dvasioje sukurta Michetti didelių litografijų serija *Atvaizdo dviprasmiškumas* (1979)[345]. Cilindrinio veidrodžio atspindyje pasirodantys *Prievarta-Meilė*, *Kariatidė* (moteris, pirmykštė gyvenimo esmė), *Laisvas žmogus* sužiba išskaidytų figūrų raizgalynėje, labirinte ar chaose, kur kiekviena detalė suvaldyta iki smulkmenų. Abstrakcijos klasta turi savo kainą. Ji turi tik jai būdingą prasmę ir paslaptį (146 pav.).

Berrocal anamorfozę laiko stebuklingu auksakalystės objektu. Jules'io Verne'o garbei jo sukurtas *Astronautas* (1979–1980) pasirodė amerikiečių vykdyto mėnulio užkariavimo dešimtmečio proga, o jį sudaro įspūdingi elementai. Tai metalo (aukso, sidabro ir bronzos) skulptūra, sudaryta iš trisdešimt keturių dalių, kurias išmontavus gaunama aštuoniolika atskirų juvelyrinių dirbinių. Skafandro apykaklę sudaro trys greta sukabinti medalionai. Pirmame – tikras vaizdas, antrame – jo cilindrinė anamorfozė, o trečiame – kūginė. Mažyčių kompozicijų skersmuo – vos 7 cm. Atspindintys cilindras ir kūgis sudaro raketą, atsiduriančią ansamblio centre. Viskas labai tikslu, tai – mechaninis žaisliukas, kuriame anamorfinis išdėstymas įtraukiamas į šiuolaikinį mechaninį išradimą ir tampa jo dalimi.

Būtent tokiu juvelyriniu stiliumi Berrocal kuria savo medalius (8 cm skersmens), kurių bareljefe įkurdina tikrą vaizdą, o emalyje – to paties vaizdo cilindrinę ir kūginę anamorfozes, vieną – vienoje, kitą – kitoje medalio pusėje.

344 E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Londonas, 1951.

345 Menininko dirbtuvėse nupieštus darbus lydi Franco Passoni komentaras.

Sistema pritaikoma įvairiausiems poreikiams. Berrocal ją taiko auksakalystės mene, tuo tarpu Michel Parré ją panaudoja dekorui architektūroje. Jo veidrodžiai – iš pradžių pūsto stiklo, vėliau – poliruoto nerūdijančio plieno ir chromuoto žalvario – jau visai kitų išmatavimų: cilindrui – 0,30 m skersmens (Persano biblioteka, 1981), kūgiui – 1 m skersmens (Gousainville, 1979–1980). Persano bibliotekos vestibiulyje cilindrinė anamorfozė įrengta ant kiek pakeltos platformos, kurios kraštinė siekia 2,50 m. Kampe pavaizduota *Menų respublika* ir anamorfozė. Gousainville'io kūginės anamorfozės 3 x 3 m plokštė iškyla priešais C.E.S., šalia plokščiosios grupės anamorfozės pagal Poussiną. Ji atkuria ant sienos nupieštą Leonardo da Vinci personažą apskritime. Visiems žinoma figūra su judančiomis, iš pažiūros sudvigubėjusiomis galūnėmis prakiurdoma, ištįsta ir yra apgręžiama. Ji suformuoja judantį ratą su aplink plieninį skydą apsivijusiomis vėžiagyvių galūnėlėmis, ir skyde atspindima vėl panaši į save. Šioje kompozicijoje nėra vietos improvizacijai. Visi išdėstymai ir visos deformacijos sukurti mechaniškai, naudojant atitinkamas priemones. Jei ją būtų kūręs Leonardo, jis būtų viską padaręs lygiai taip pat.

Parré pasiūlo dar aštuoniolika didelių anamorfinių kompozicijų, skirtų 30 x 5 m dydžio skliautams Halės forume Paryžiuje.

1983 m. Saint-Germain-des-Prés metro stotyje įrengta cilindrinė anamorfozė (147 pav.). Nerūdijančio plieno puscilindris (1,80 m aukščio ir 0,40 m pločio) iškyla virš ofortu išgraviruotos vario plokštės (2 x 1 m). Požeminėje perėjoje pavaizduota vienuolyno varpinė. Ji išnyra paveikslo viduryje tartum vaiduoklis, vaizduodama religinio pastato raidą nuo jo įsteigimo iki aikštės įkūrimo 1868 m. Anamorfozės autorius Mathieu-Bachelot

komentare aiškina norėjęs parodyti pasaulyje žymios senosios varpinės atvaizdą, pasitelkdamas slaptų ir „sąmoningai modernių“ raštų magiją.

Visą Saint-Germain-des-Prés stotį puošia tokių rašytojų ir menininkų šešėliai: Bernard Palissy, Champollion, Delacroix, Apollinaire, Boris Vian, André Breton... Būdama vizionieriška ir intelektuali, anamorfozė čia yra savo vietoje.

Mąstyta ir apie katoptrinę architektūrą. 1970 m. J. Déméraux pasiūlo projektą Melburno miestą simbolizuojančio paminklo konkursui, siekiant kažko panašaus į pasvirusį Pizos bokštą ar Paryžiaus Eifelio bokštą. Jį sudarė du pastatu sujungti ir sodais apsupti bokštai. Dvidešimties aukštų bokštai tamsinto ir gerai atspindinčio stiklo langais atrodė tartum milžiniški cilindriniai veidrodžiai. Soduose iš augalų ir akmenų suformuotos anamorfinės figūros (portretai, herbai, alegorijos). Atsižvelgiant į tai, kaip žemai atsiduria žiūros taškas, tiek atspindintis, tiek atspindimas paviršiai turėjo būti pakreipti ir pakelti, kad pagautų vienas kitą. Tad bokštai smarkiai palinksta ir pasidaro panašūs į medžių kamienus, o sodai užveisiami ant pakylos tarsi kokie amfiteatrai. Iškraipytų matmenų atvaizdas pasirodo ant svaiginančio, nematerialaus, čia ir dabar esančio paviršiaus. Pasiektas aukščiausias raidos taškas. Mažytis anų laikų žaisliukas įkvepia šiuolaikinę urbanistinę fantaziją (148 pav.).

Tačiau ir pats optinis žaisliukas nepraranda patraukl umo bei toliau plinta. Profesionaliose apžvalgose pradeda rodytis supaprastinti straipsniai su istoriniais komentarais ir praktiniais patarimais[346]. Rašoma apie anamorfozes dėžutėse su veidrodžiu, porceliano indus, atsispindinčius jų viduryje pastatytoje stiklinėje bei „didįjį konkursą“, kuriame 1982 m. rungėsi anamorfiniai piešiniai.

Pasirodo dvi didelio tiražo knygos – viena JAV, o kita Japonijoje. *The Magic Mirror, An Antique Optical*

346 I. L. de Ridder, „Des rébus optiques, les anamorphoses“, *L'Estampille*, nr. 20, 1971, p. 26–31; N. Blotti, „Osez l'anamorphose“, *Traits*, ketvirtinė tapybos apžvalga, nr. 5, 1982, p. 18–22 ir „Anamorphose“ in *L'Argonaute*, 1983 gruodis, nr. 7, p. 29–33.

Toy tuo pat metu išleidžiama Niujorke, Toronte ir Londone. Tai – dvidešimt keturių XIX a. spalvotų prancūzų graviūrų rinktinė, kurioje sutelkta įvairių temų[347], atitinkančių apie 1860 m. Walter Frères leistą seriją[348]. Prie knygos pridėtas stebuklingas veidrodis – pasidabruotas lapas. Iliustracijų rinkinys yra Niujorko miesto muziejaus Gold Collection dalis. Viena iš figūrėlių – šokėja – įdėta į *La Recherche* žurnalą[349], kurio specialus numeris skirtas šiandienos atvaizdų evoliucijai (1983)[350]. Čia anamorfozė įvardijama kaip keisčiausias iš neįprastų atvaizdų.

Kaip stebuklingas žaidimas 1981 m. Tokijuje ir 1982 m. Londone pasirodo anamorfinė abėcėlė *Anno's Magical ABC*[351]. Tai – pribloškianti knyga, kur visas raides nuo A iki Z atrasime ir popieriniame cilindre. Ši pedagoginė gudrybė ar metodas paremtas susidomėjimo skatinimu mįslėmis. Mokomasi pramogaujant. Joje aptinkami gražūs nepažįstamų ženklų piešiniai, kurių detalės paslaptingai tikslios ir stambios. Objektų ir gyvūnų figūros dera su pirmosiomis jų raidėmis (B – balalaika, T – tigras) bei vainikuoja pamoką vaizdingais pavyzdžiais. Knygos autorius, vaikų iliustratorius Mitsumasi Anno teigia naudojęs tinklelio metodą, kurį įkvėpė Athanasius Kircher, ir kuris neseniai atkartotas angliškame leidinyje[352]. Ten matyti, kaip po iš Kinijos atvežtų įtakų šiose struktūrose įvyksta atoslūgis. Esama dvikrypčio pastarojo išsiskleidimo – vaikų srityje ir Tolimųjų Rytų link.

Anamorfozė imta taikyti ir lošimo kortoms kaip slapta vaiko smalsumą žadinanti ir nuo nediskretiškų žvilgsnių ženklą sauganti figūra. Pino Zaco kurtas kortas 1983 m. Prancūzijoje ėmėsi pardavinėti specializuotos parduotuvėlės. Išsiplėtę ir įvairiai sugrupuoti kryžiai, būgnai ar širdys tampa neatpažįstami. Damos ir valetai iš tolo atrodo vienodai. Žaidimą lydinti klastinga optika

347 Napoleonas III, Imperatorė Eugenija, žandaras ant drezinos, dramblys, ant ratukų savo pilvą vežantis vyras...

348 *The Magic Mirror, An Antique Optical Toy*, Dover Publications, 1979.

349 Žr. Paryžiaus parodos katalogą, olandiško leidimo priedą, nr. 149–154.

350 Michel Henry, „Les images insolites", *La Recherche*, nr. 144, 1983 gegužė.

351 Mitsumasa Anno ir Masaichiro Anno, *Anno's Magical ABC, an Anamorphic Alphabet*, Tokijas, 1980.

352 J. Baltrušaitis, *Anamorphic Art*, Kembridžas, 1976, 121 pav.

banaliai kasdienei pramogai teikia keistumo ir suktumo. Taip pasiekiamas visiškas supaprastinimas.

Pastarųjų anamorfozės atkūrimų metu tiesioginė anamorfozė nekėlė rimtų techninių problemų, o štai visai kitoks likimas ištiko katoptrinę anamorfozę, kuri buvo pakylėta iki slapto išradimo statuso, ir kurios mechanizmą teko perskaičiuoti. Visa vyko taip pat, kaip ir pradžioje, sistemai vos atsiradus ir prasidėjus pirmiesiems spontaniškiems tokių dailininkų ir skaičiuotojų, kaip Vaulezard ar Niceron, bandymams.

Skirtingais būdais kombinuojami vis tie patys spinduliai ir apskritimai. Išlikę glausti išdėstymai vis dar turi praktinės vertės, bet yra teoriškai netikslūs. Pasirodo pataisytų ir pertvarkytų regos spindulių projekcijų atspindinčiame veidrodžio paviršiuje (Hamngren) bei atspindinčiuose deformuotos figūros paviršiuose (Parré), taip pat centro sudvigubinimų, atitinkančių Nicerono metodą (*III teiginys*), vienintelį be Kircherio, kuris atkartojamas naujuosiuose veikaluose. Mūsų laikų mėgėjams ir menininkams nežinomi nei Vaulezard ar Hérigone, nei tėvas Du Breuil[353] – visus skaičiavimus teko daryti iš naujo.

Tad tuo metu ėmė atrodyti, kad geriausių rezultatų galima pasiekti naudojant ne koncentrinius apskritimus, o ovalus[354]. Dėl to imtasi naujos krypties tyrinėjimų, nutraukti ryšiai su mišrių formulių tradicija, kur atlikimo patogumas lėmė metodo tikslumą, ir grįžta prie „katoptrikos maksimų“, kurių klaidingumą savo laiku parodė Niceron.

Savo anamorfinėje kompozicijoje Noël Blotti[355] iš pradžių projektuoja langeliais suskirstytą prototipą per „permatomą“ veidrodį ant horizontalios drobės, visai kaip tiesioginės plokščiosios anamorfozės atveju, kai kvadratas virsta trapecija. Po to horizontaliame paviršiuje priešais cilindrą vieną po kito sužymi visus atspindėtus spindulius. Per šiuos taškus pereina

353 Tėvo Du Breuil cilindrinę anamorfozę (*XVI problema*) atvaizdavome dėl jos temos – kaukolės – ir nepateikėme jos techninio paaiškinimo. Žr. *Anamorphoses*, 1969, 72 pav.

354 Žr. J. L. de Rudder, *op. cit.*, p. 26. Tai pastebėjo anamorfozėmis besidomintis mėgėjas J. Milet.

355 N. Blotti, *op. cit.*, paveikslėlis p. 21.

tinklelio linkiai. Tai – atnaujinta Vaulezard'o ir Hérigone'o geometrija. Virtualus atvaizdas fiksuojamas ne vertikaliai cilindro viduje, bet vizualios piramidės ašyje, pasviręs tarp veidrodžio ir akies, o jo spinduliais daugiau ar mažiau išreiškiamos moduliacijos priklauso nuo pasvirimo laipsnio (149 pav.).

Masters[356] savo ruožtu taip pat sukūrė atspindinčio cilindro geometriją, tačiau tai darė ieškodamas skaitinės jos išraiškos. Schema išplėtota remiantis Nicerono šv. Pranciškaus Pauliečio tinkleliu (*III teiginys*), kur Masters įžiūrėjo ne koncentrinius apskritimus, o veikiau eliptinės formos linkius. Būtent ši pastabumo klaida jį atvedė į gerą kelią. Štai kaip jis svarsto šį klausimą:

> *Pascalio Linnaeus sistema galėjo būti oficialus geometrinis šios formos aprašymas, kurio lygtis yra tokia:*
>
> *R = B – (A *Cos [0])*
> *arba:*
> *B ≥ 2 *A*
>
> *Šiame praktiniame taikyme veikiausiai tiksliausia šią formą išreikšti kaip geometrinę vietą, kurioje visi taškai vienodai nutolę nuo paprasto taško, nes yra atspindimi už apskritimo ribos.*
>
> *(Žr. iliustraciją...)*

Ši iliustracija tobulai sutampa su Vaulezard'o konstrukcijomis: ta pati vizualinė piramidė, tie patys atspindėti spinduliai ir tie patys kritimo taškai to paties linkio trajektorijoje (150 pav.).

Štai ir pasiekėme paskutinį sugrįžimų etapą. Ratą uždaro vėl pasirodęs pradinis linkis, jau seniai nenaudotas dėl techninių priežasčių. Dabar, naujomis sąlygomis, jis atkuriamas visa apimtimi, ir jam taikomos naujos

356 R. J. Masters, „Synthèse à l'ordinateur de systèmes de projection anamorphique" rinktinėje *Anamorfosi, evasione e ritorno*, p. 87–90.

priemonės – kompiuteris, galintis užduotį atlikti tiksliai ir greitai. Masterso skaičiavimai numatyti būtent kompiuteriui.

Su šiais klausimais susijusioje *Kompiuterinėje anamorfozėje atspindinčiam cilindrui* kyla visiškas geometrinis viesulas. Dvidešimt vienas apskritimas ir dvidešimt vienas spindulys sudaro keturis šimtus keturiasdešimt plotelių, susispaudžiančių aplink kiek tolėliau padėtą veidrodį (151 pav.). Toks, koks nupieštas paveikslėlyje, tinklelis tiksliai neatitinka programos duoties, nes nėra abejonių, jog būta techninių transkripcijos klaidų... Tačiau jis visuomet tobulai atitinka matematinį veikimą, kuomet atvaizdai pasimeta abstrakcijos sūkuryje. Geometrijos perteklingumas ypač išryškėja kompiuterinėje anamorfozėje, kai, su prototipo kontūru dirbant tiesiogiai, grotelės tampa nebereikalingos.

Nuo 1974 m. tiesioginį figūros perkėlimą išmėgino ir Manfred Mohr bei Michel Parré. Metodo esmė – kompiuteriu apdoroti siūlomus duomenis (nedeformuotus atvaizdus) pagal programos kodą (optinė deformacija) ir gauti reikiamą anamorfozę. Prototipas po stiklu apvedamas aštriu bangas skleidžiančiu pagaliuku (sonaru), kuris taškas į tašką nužymi brėžinį. Kiekvieno taško duomenys automatiškai perkeliami ant perfokortų (dvidešimt taškų vienai kortai) ir pateikiami mašinai. Rezultatas gali būti atkurtas ant braižybos stalo arba parodytas ekrane. „Dirbtinė stebuklingų efektų magija“ (Niceron) šios technologijos dėka pakylėjama į naujas aukštumas. Panašius bandymus JAV atliko Walter Toller (Kalifornijos universitetas Santa Barbaroje)[357] ir Andy Zucker[358].

Kūginėms anamorfozėms, kur figūros perkėlimas reikalauja ypatingo meistriškumo, ieškota visų pirma mechaninių priemonių. Šiam tikslui pasiūlyti du prietaisai: nariuotas pantografas ir fotografinė instaliacija pakeičia ratuotas mašinas su kabeliais (Leopold, 1712).

Michelio Parré pantografe perimtas klasikinis Scheinerio dviejų nevienodų keturkampių modelis (1631)[359],

357 Jearl Walker, „The Amateur Scientist: Anamorphic Pictures“, *Scientific American*, 245 t., nr. 1, 1981 birželis, p. 144.

358 A. Zucker, „Anamorphic Art“, *Creative Computing*, 13 t., nr. 4, 1977, p. 139 ir toliau.

359 Ch. Scheiner, *Pantographica*, Roma, 1631.

paleidžiant judėti plokštelę su slankmačiu. Prietaisas pritvirtinamas paveikslo centre, jis sukasi aplink kūgio ašį. Pantografe yra „skaitantis“ ir „brėžiantis“ galai. Vienam jų judant, visi vieno galo pasislinkimai per padidintas arba sutrauktas artikuliacijas perduodami kitam. Anamorfinė transkripcija užrašoma automatiškai. Formų iškraipymai, kuriuos anksčiau manyta gimstant iš kliedesio, brėžiami tiksliai judančios rankos.

Fotografinį būdą Merilendo universiteto Parko koledže naudojo David Stork (1980)[360]. Anamorfozė išgaunama temos skaidrę didintuvu projektuojant ant veidrodžio, padėto jautriu popieriumi uždengtos plokštės viduryje. Deformuotą atvaizdą tiesiogiai įspaudžia spinduliai, atsispindėję nuo kūgio, prieš kurį visu ūgiu išstatomas normalus atvaizdas. Šis procesas reikalauja itin rūpestingo objektyvų ir šviesos išdėstymo. Jį perėmė Nansi architektūros mokykla.

Mechaniniai perkėlimai neišmuša anamorfozės iš geometrinių ir skaičiavimų gausių vėžių. Kūginė ir cilindrinė anamorfozės toliau plėtojamos kompiuteriais. Sukurtos dvi tą pačią temą vaizduojančios kūginės anamorfozės versijos (Parré), atsiranda naujų skaičiavimų (152 pav.). Pavyzdžiui, Santa Barbaros universiteto eksperimente su kiekvieno taško atstumą nuo paveikslo centro matuojančia sistema sužymėti keturi šimtai penkiasdešimt taškų.

Geometrija, skaičiavimai ir abstrakcijos niekur nedingsta. Jie yra šių kompozicijų ir poetinio jų mechanizmo sudedamoji dalis. Abstrakčioji anamorfozė išsiskleidžia drauge su figūratyviąja anamorfoze ir tampa savaime vertinga. Keletu grafičių apipaišyta Masterso *Kompiuterinė anamorfozė atspindinčiam kūgiui* pritrenkia pirmiausia savo linijinių struktūrų grynumu ir puošnumu (153 pav.). Iki menkiausios detalės automati-

360 J. Walker, *op. cit.*, p. 140 ir toliau.

nio skaičiavimo sutvarkytoje apskritimų arkų raizgalynėje ir labirinte atvaizdas beveik išnyksta. Geometrinėje geometrinės figūros anamorfozėje ir iš jos plaukiančioje pritrenkiančioje figūros deformacijoje abstrakcija paleidžia abstrakcijos vadžias. Puikus to pavyzdys – grynos formos, būdingos Manfredo Mohro kubo, kuris paverčiamas apskritimų rožėmis, anamorfozei (154 pav.)[361]. Taip fantazmai įkvepia naujos gyvybės net ir matematiniam mąstymui.

361 Parodos Amsterdame ir Paryžiuje katalogas, nr. 213.

Šiuolaikiniai tekstai

Iš naujo atrasta, perskaičiuota ir mechanizuota anamorfozė atgyja įvairiais mąstymo ir vaizdiniais pavidalais, o kartu su ja – ir visuomet ją lydėjusios interpretacijos bei spekuliacijos.

Anamorfinis matymas ir alegorinė funkcija tiesiogiai siejami Margolino veikale apie „XVI a. siurrealizmą“[362]. Iš pradžių pateikiamas visuotinai priimtas anamorfozės termino apibrėžimas, kurio istorija ir reikšmė tyrinėta daugybėje veikalų:

> *(Retorinė) figūra [...] taikoma pakrikusiai signifikato ir signifikanto sąjungai, kuri ją paveikia, tai yra, Cicerono žodžiais, parašytais trakate „Apie oratorių“, tariant: „Genus hoc Graeci appellant allegoria aliud verbis, aliud sensu ostendit, aut etiam interim contrarium“.*

Remdamasis šiuo tekstu, jis formuluoja palyginimą:

> *ar tik šis nukrypimas nuo tiesioginės, betarpiškos, nedviprasmiškos reikšmės nėra funkcinė analogija žiūrėjimui iš šono ar įstrižai, kai nustatomas koks nors taškas, iš kurio atkuriamas keistų anamorfozių suvokimas; čia žiūrėjimas iš šono supriešinamas su žiūrėjimu tiesiai, kaip kad reikšmė nukrypsta ar net tampa priešinga tiesioginei reikšmei.*

Tokią pačią gradaciją pateikia ir Diomedes Gramaticus savo *aliud aut contrario* ta pačia tema. Į klasikus atsigręžiama tam, kad būtų kaip pagrįsti naują šio termino reikšminį atspalvį.

Kaip jau parodėme, ištęstas perspektyvas ir poetines fikcijas lygino Galileo[363], kalbėjęs būtent apie chimeriš-

362 J.-Ch. Margolin, „Aspects du surréalisme au XVIe siècle: fonction allégorique et vision anamorphotique“, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXXIX, 3, 1977, p. 503–530.

363 Žr. aukščiau, 93 išnaša.

kuose rinkiniuose glūdinčius atvaizdus ir juos gretinęs su alegorija, kuri taip pat matoma ir suprantama žiūrint įstrižai: *sia per accommodarsi alla allegoria obliquamente vista e sottintesa.*

Alegorijos-anamorfozės, anamorfozės-alegorijos – dvi priešingos to paties mąstymo srovės – susiduria ir išsiskiria. Anamorfozei tapus alegorija, alegorija virsta tam tikra anamorfoze, ir tai pirmiausia nutinka literatūros lauke.

Keletą pavyzdžių rastume anamorfinėse Rabelais (*Gargantua*) figūrose. Čia esama didelio atstumo tarp fizinės daiktų tikrovės ir nuslydimo į anapus, kitokį, kitą pasaulį. „Šuolis steigia alegoriją"[364] – tai kuo tikriausia geometrinė perspektyva, kuria siekiama sukurti reikšminį fantazmą.

Demonstravimą galima pratęsti nuoroda į Saliustijų, kuris *Veikale apie dievus ir pasaulį* teigia, kad patį pasaulį galėtume laikyti mitu. Kadangi *mythos* dažniausiai suvokiamas kaip *pasaka*, argi jis nėra toji pati *alegorija*, kur regimybė užkloja nesuvokiamybę, visai kaip anamorfinėse projekcijose[365]?

Anamorfozė nėra tik kompozicijos mechanizmas ir retorinė figūra – ji taip pat yra ir metafizinė tiesa.

> *Mąstytojai ir poetai, ieškodami skirtingai besireiškiančių analogijų, optikos žaidimus laikė dvasiniais simboliais, turinčiais dvasią transformuojančių galių. Jie taipogi padėjo atrasti šešėlyje slypinčią substanciją,*

savo *Dvasios veidrodyje* rašo M.-M. Martinet[366], patikslindama, kad kalbama ne apie metafizinius atitikmenis, o tiesioginius, vidinius ryšius.

> *O ir patys tikrieji optiniai žaidimai traktuoti kaip būdas reprezentuoti intelekto operacijas; katoptrinių anamorfozių išradimas dar labiau nei kitos vaizdinės veidrodžių sistemos padėjo perprasti dvasios dėsnius.*

364 J.-Ch. Margolin, *op. cit.*, p. 524.

365 *Ibid.*, p. 528.

366 M.-M. Marinet, *Le Miroir de l'esprit dans le théâtre élisabéthain*, Paryžius, 1981, p. 107 ir toliau.

Anamorfozė iliustruoja visą bendrą poetinę tvarką ir pasaulio sistemas. Ja taip pat pasinaudota apibrėžiant netvarką.

Optinių anamorfozių metaforomis būdavo apibūdinami kai kurie mentalinės patologijos aspektai, bandant juos racionalizuoti, prieš tai apvalius juos nuo satanistinių konotacijų. Y. Conry[367] šiame kontekste išanalizavo Oksfordo gamtos filosofijos profesoriaus ir inovatoriaus Thomaso Williso atvejį.

Samprotavimai apie „gyvūninės sielos pakopas" paskatino smegenų sistemą suvokti kaip atspindėjimo ir refrakcijos mechanizmą, panašų į optinę instaliaciją. Centrinė smegenų dalis, „sielos kambarėlis", yra apsupta dioptrinių veidrodžių, tuo tarpu per dryžuotąjį kūną pereina juslėmis suvokiamų daiktų atvaizdai. Veikale *De anima Brutorum* (1672) Willis negaili palyginimų. Štai, pavyzdžiui, tokie mentaliniai nukrypimai, kaip polinkis į melancholiją ir kiti, tiesiogiai siejami su dioptriniu arba katoptriniu smegenų veikimu. Pabaisiškos vaizduotės figūros pasirodo tarsi fantastiniai atvaizdai veidrodžiuose. Tuo tarpu Conry šiuos palyginimus sieja dar glaudžiau.

> *Tik priminsime, kad Williso schemos, rodančios atitikimą tarp gyvybinio skysčio cheminių savybių pablogėjimo ir psichomotorinių anomalijų požymių atsiradimo, atskleidžia nervų veiklos sutrikimą, kai šią iš vėžių išmuša netinkamos sąvokos, atvaizdų supainiojimas ir deformacijos. Argi šių elementų prigimčiai ir sąsajoms apibūdinti netiktų anamorfozės terminas? Optikos keistenybė, kurią simbolizuoja anamorfinė gamyba, Williso diskurse tiksliai suderina nukrypimo ir iškrypimo principus.*

367 Y. Conry, „Thomas Willis ou le premier discours rationaliste en pathologie mentale", *Revue de l'Histoire des Sciences*, XXXI, 1978, p. 214 ir toliau.

Nicerono, Kircherio ir Schotto tekstai pasitelkiami kaip įrodymas, kad „manijos, melancholija ir pamišimas pasižymi anamorfine struktūra“. Semantiškai ištyrus Williso mentalinės patologijos terminus, paaiškėja dar daugiau optinių fenomenų atitikmenų kiekvienai nukrypimo kategorijai. Taip, pavyzdžiui, Gasparui Schottui aprašinėjant Maignano freskas Romoje, parodomas atitikimas tarp neįprastų vizualinių trajektorijų ir psichikos sutrikimų (melancholijos ir pan.). Atrodytų, kad toliau pasistūmėti derinant šiuos du žodynus vargiai įmanoma.

Be to, kad yra svarstoma kaip alegorija, intelektualinis veikimas, griežto mąstymo figūra bei santykyje su psichine liga, anamorfozė taip pat laikoma ir vertybinių sprendimų figūra. Roland Barthes[368] ją pasitelkia aistringai diskutuodamas apie „naująją kritiką“, septintajame dešimtmetyje aršiai pultą kaip kokį visuotinai draudžiamą dalyką[369].

„Naujoji kritika“ nėra nauja apgavystė. Jai būdingas savitas turinys ir struktūra.

> *Kritikos ir kūrinio santykis toks pats, kaip prasmės ir formos [...]. Kritika dubliuoja prasmę. Pirmąjį kūrinio išdėstymą ji užkloja antruoju, taip sukurdama ženklų vientisumą.*

Čia ir vėl vizijų bei daiktų sudvejinimas atveda prie tų pačių palyginimų.

> *Trumpai tariant, turime reikalą su tam tikra anamorfoze, žinoma, jei išpildomos dvi sąlygos. Viena vertus, kūrinys niekuomet nėra tiesioginis atspindys, kita vertus, pati anamorfozė turėtų būti optiniams apribojimams paklūstanti atidi transformacija: ką beapmąstytų, ji viską transformuoja, tačiau tai daro tik pagal tam tikrus dėsnius ir visuomet eidama ta pačia kryptimi. Tokie yra trys kritikos apribojimai.*

368 R. Barthes, *Critique et vérité*, Paryžius, 1968, p. 64.

369 Žr. C. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paryžius, 1965.

Taigi (naujoji) kritika iš esmės turėtų tapti anamorfine projekcija, kitaip tariant, pagal griežtas taisykles vykdomomis kūrinio deformacijomis.

Tai, kad terminas naudojamas kontroversijoje apie tokį praeinančios svarbos dalyką, galėtų stebinti. Taip jis prisijungia prie ištisos aibės nuo XVI a. plėtotų apmąstymų apie vaizdo sudvigubinimus: širdgėlos į atskiras dalis išskaidytus dalykus, paniekos projektuojamas iškreiptas ir niūrias perspektyvas (Shakespeare), anamorfines paklydusių sielų projekcijas (ir jų atstatymą) bažnyčioje (Bettini), anamorfines Evangelijos erezijų projekcijas (ir jų atstatymą) (Thomas Jefferson).

Barthes'o svarstymas neapsiriboja tik naująja kritika. Prie šios temos jis taip pat grįžta kalbėdamas apie meną apskritai, ir ypač apie piktnaudžiavimus juo[370]. Kalbėdamas apie „analogijos demoną", analogiją kaip rašytojų ir dailininkų prakeiksmą, jis mato tik du būdus išvengti šito:

> *Kaip? Per du priešingus ekscesyvumus ar, jei norite, per dvi analogiją nuprasminančias* ironizavimo formas: *arba suvaidinant įspūdingo* lėkštumo *pagarbą (tuomet išgelbstima kopija), arba* taisyklingai, *pagal taisykles, deformuojant mėgdžiojamą objektą (anamorfozė).*

Pati būdama anamorfiška, refleksija supriešina dvi transgresijas, kurios veda prie tų pačių apribojimų, ir kurių žaismė sudaro meno kūrinio pagrindą. Įrodymas vainikuojamas išvardijant semantines struktūras, kitaip tariant, „ženklo sąjungą, signifikato ir signifikanto panašumą, atvaizdų homeomorfizmą [...], kurie sudaro mokslo įsivaizduojamybę".

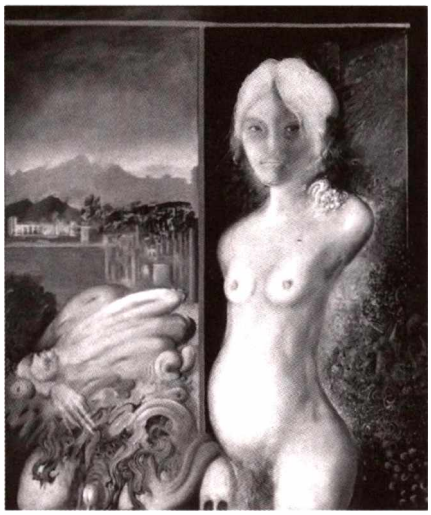
Čia mus įtraukia struktūralizmo persmelktas mąstymas. Kaip struktūruotas mechanizmas, tam tikras

370 *R. Barthes, par lui-même*, Paryžius, 1975, p. 48.

(136)

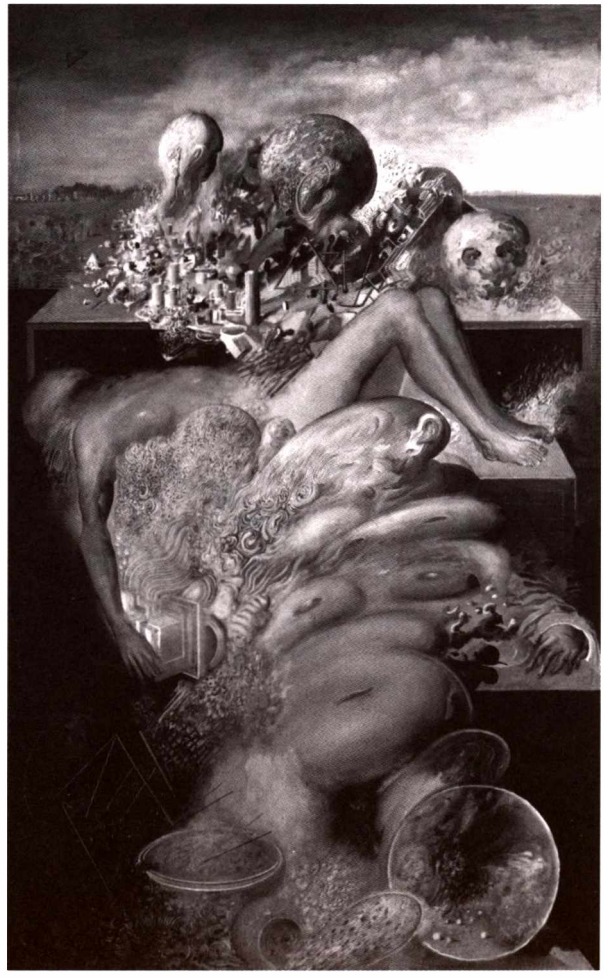
Reklaminė anamorfozė: *Pamiršta ausis*, kvietimas į parodą Georges-Pompidou centre, 1982.

(137)



Ljuba, *Ingrid*, 1975. Ljuba Popovic šeimos archyvas.

(138)



Ljuba, *Peizažas* (detalė), 1982. Ljuba Popovic šeimos archyvas.

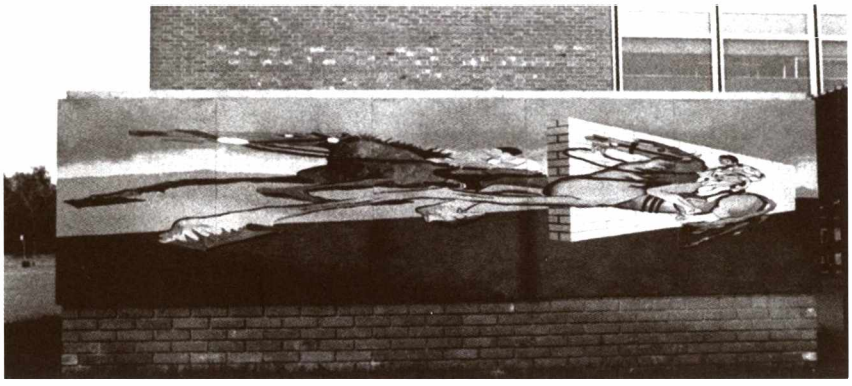
(139)

Pierre-Yves Trémois, *Dürer II*, 1982.

(140)

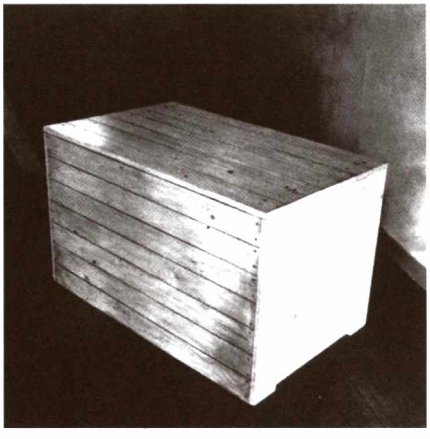
Pierre-Yves Trémois, *Dürer VI*, 1982.

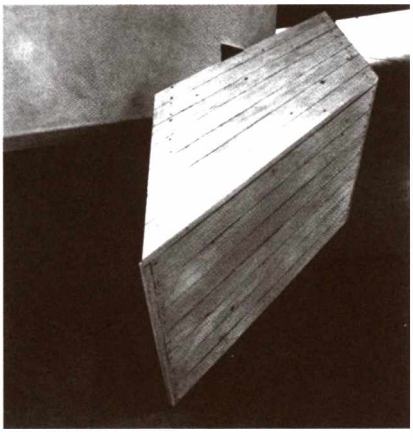
(141)



Michel Parré, *Raiteliai*, 1975, Valentonas.

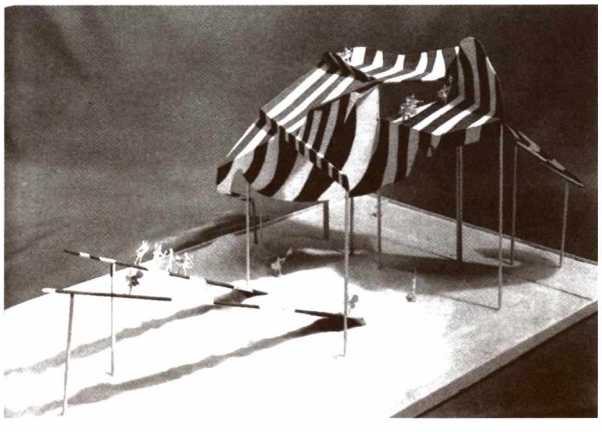
(142)





Trimatė anamorfozė: *Medinė dėžė*, Jan Beutener, 1975. Paryžiaus dekoratyviųjų menų muziejaus nuotrauka.

(143)



Trimatė anamorfozė: *Trojos arklys*, Zabertt Rapp, 1983.

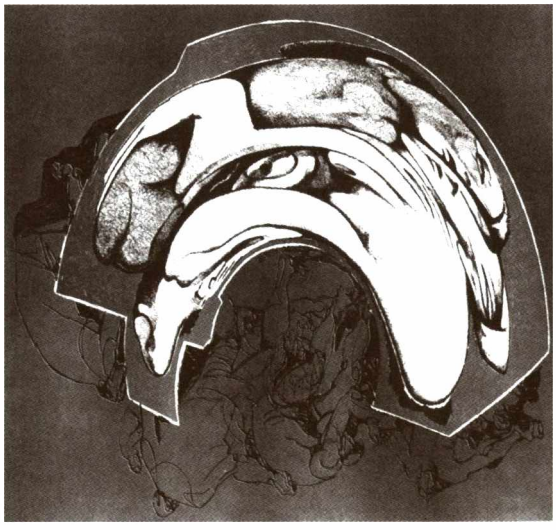
Jiří Kolář, *Panelės Rivière atminimui*, 1980. Maeght galerijos Paryžiuje nuotrauka.

(144)

(145)

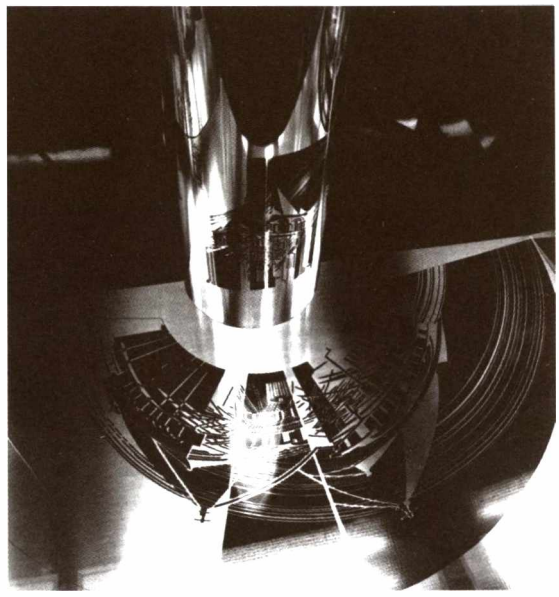
Louis Ducos du Hauron, *Autoportretas. Transformacija*, 1888–1889. Metropoliteno meno muziejus, Niujorkas.

(146)



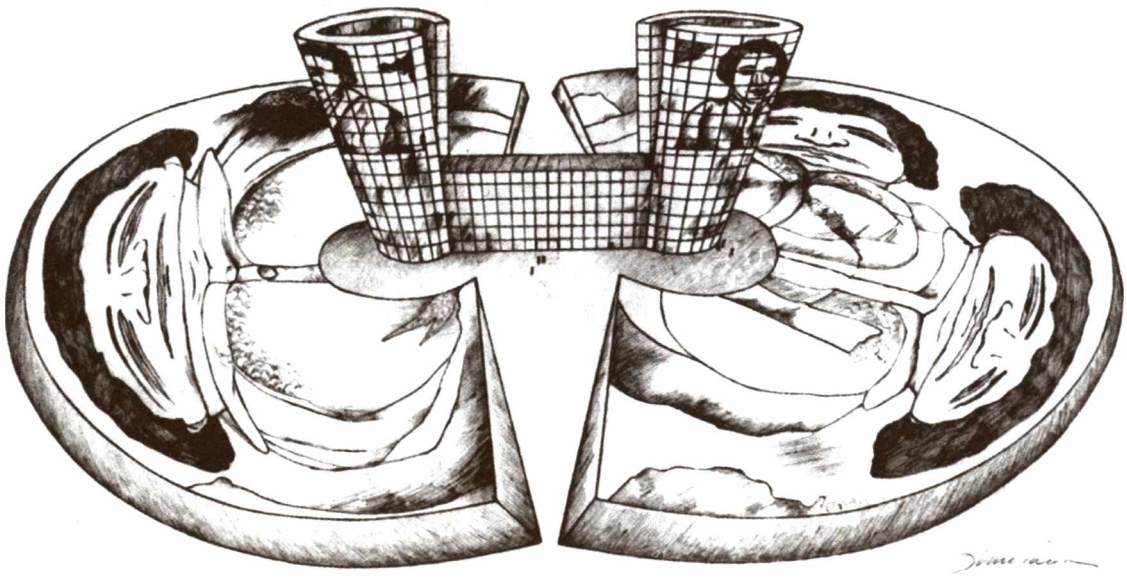
Cilindrinė anamorfozė: *Prievarta – Meilė*, Giorgio Michetti, 1979.

(147)



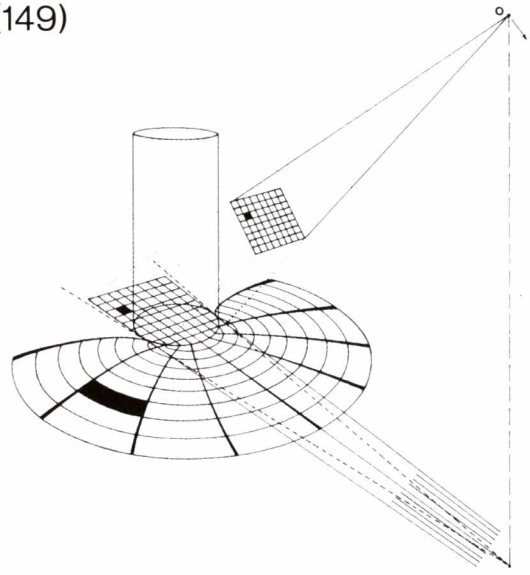
Cilindrinė anamorfozė: *Saint-Germain-des-Prés metro stotis*, Hervé Mathieu-Bachelot, 1983.

(148)



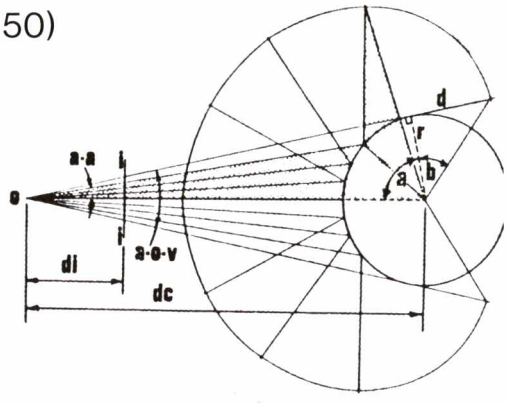
Katoptrinė architektūra: *Melburno bokštas*, J. Demeraux projektas, 1970.

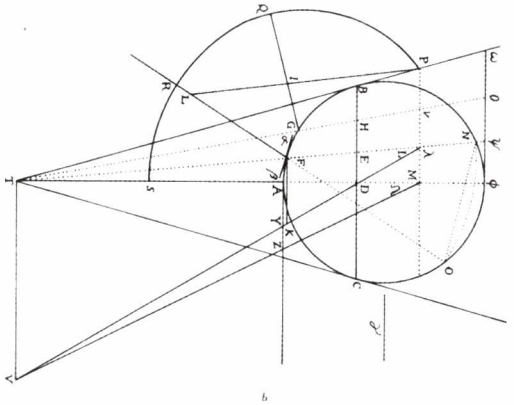
(149)



Noël Blotti, cilindrinės anamorfozės geometrija.

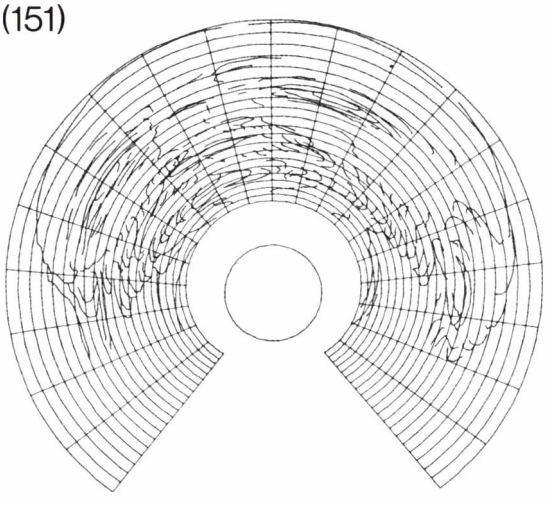
(150)





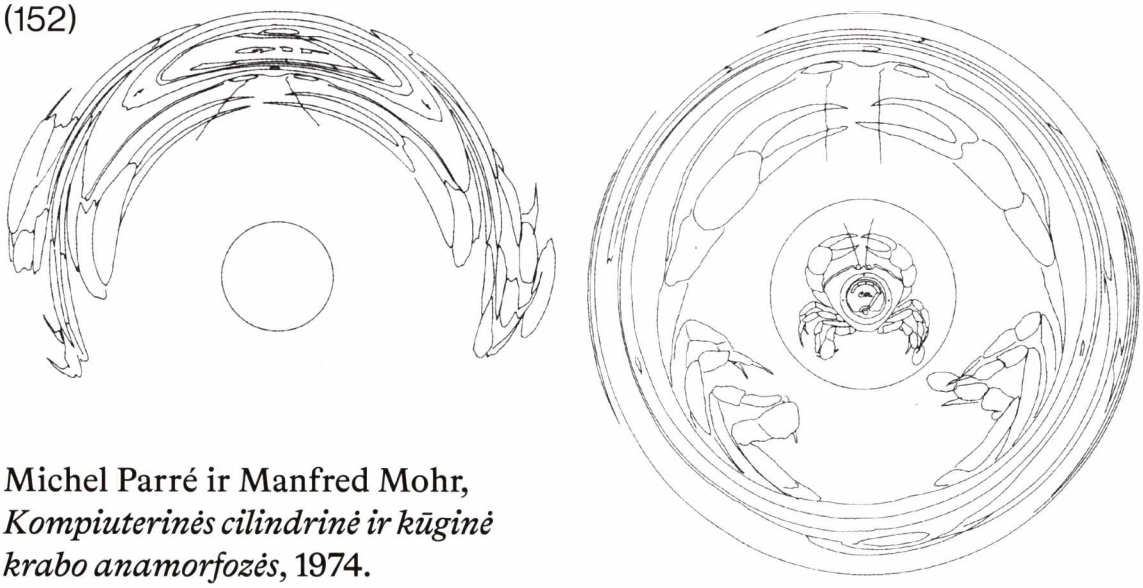
Cilindrinės anamorfozės geometrija:
1. Raymond J. Masters, 1981.
2. Jean-Louis Vaulezard, 1630.

(151)



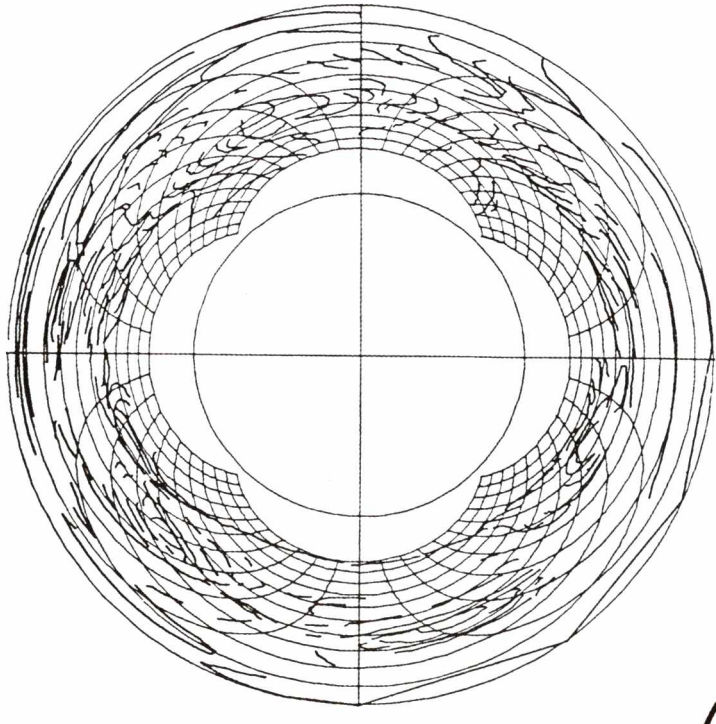
Raymond J. Masters, *Kompiuterinė anamorfozė atspindinčiam cilindrui*, 1981.

(152)



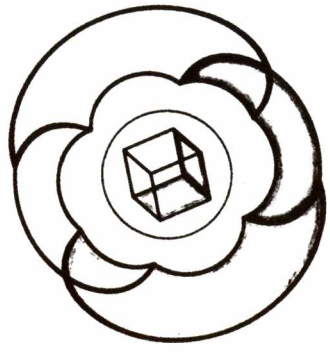
Michel Parré ir Manfred Mohr, *Kompiuterinės cilindrinė ir kūginė krabo anamorfozės*, 1974.

(153)



Raymond J. Masters, *Kompiuterinė atspindinčio kūgio anamorfozė*, 1981.

(154)



Manfred Mohr, *Kubo anamorfozė*, 1975.

Jean Cocteau ir „apreiškimo tūta“. (155)

dialektinis piruetas, anamorfozė puikiausiai prisitaiko prie šių svarstymų ir leidžiasi jų užvaldoma.

Anot Lyotard'o[371],

> *Anamorfozė ypatinga tuo, kad ji yra kritika, kurią vykdo ne tai, kas reprezentuojama, o tai, kuo reprezentuojama [...]. Anamorfozės atveju atsigręžiama prieš patį signifikantą. Jis apsiverčia priešais mūsų akis [...] nerimą keliantys objektai, kūrinyje atliekantys reprezentacinį vaidmenį, nurodo į erdvę, kurią galėtume pavadinti grafiška, priešindami ją su reprezentacijos erdve. Šie objektai įsirėžia „stikle" ir padaro jį matomą, užuot tiesiog perėję kiaurai link virtualios scenos. Akis liaujasi buvusi savaime suprantamybe. Ji tampa dvejonių dėl kelio ir vietos objektu, o kūrinyje įsteigiamas skirtumas tarp erdvių, kitaip dar vadinamas proceso dualizmu.*

Anamorfozės fenomeno dėka XX a. avangardinės minties svarstymuose atsiranda vietos tokio pobūdžio subtilybių plėtojimui. Tai veda prie anamorfozės plėtros ir sklaidos naujose srityse.

Potraukiui kurti anamorfozes būdinga dvejopa laikysena, susiformuojanti dėl dviejų anamorfozės *versijų*, kurios implikuoja iškraipymą, išskaidymą ir atitrūkimą nuo tikrovės. Christian Prigent esė „Anamorfozės kūrėjai"[372] rašo apie „anapus akies, anapus diskurso", Cassirerio begalybę. Jo esė pilna skubotų palyginimų ir apibrėžimų:

> *Gestas-anamorfozė į pirmą planą iškelia haliucinuojančiu būdu naudojamų ženklų perversiją [...]. Tikrovė mažai ką bendro teturi su realybe, reprezentuojančia kodą ir reginio redukciją į pabrėžtinai jo akcentuojamą geometrinę dimensiją [...]. Anamorfozė – tai* žaidimas *mokslinio teiginio viduje, tai paskata* žaisti *[...]. Į pirmą planą išstatomas šaltas mokslo kliedesys.*

371 J. F. Lyotard, *Discours, figures*, Paryžius, 1971, p. 378 ir M.-M. Martinet, *op. cit.*, p. 288.

372 Ch. Prigent, „Aux grands anamorphoseurs", in *L'Ennemi*, 1982, p. 132–143.

Teiginiai peržengia anamorfozės ribas:

> *Jei iracionalus įsitraukimas į šiuolaikinę tapybą ir vyksta tarsi anapus anamorfozės principo [...], šis anamorfizuojantis veikimas vis tik yra Cézanne'o problematikos dalis (erdvės konstravimas pasitelkiant spalvą) [...], kubistai Cézanne'ą perskaito paviršutiniškai: anamorfizuojančią manipuliaciją [...], anamorfizuotą iškraipymą jie nustumia į geometrinės manipuliacijos gilumą [...].*

Anamorfozė tampa nūdienos morfologinių problemų dalimi.

> *Anamorfiniu gestu išreiškiamas dvigubas judėjimas (beprotiškas išplėtimas ir vientisas įsiurbimas), žaidimas su ribomis ir atsigręžimas į tai, kas pajungta, yra tartum moderniojo meno pamatas [...].*

O taip pat ir poezijos bei rašymo apskritai.

Į anamorfines procedūras įtraukiama visa aibė literatūrinių ir lingvistinių struktūrų, tokių kaip teksto sutraukimai, deviacijos (nuo žmogaus nepriklausoma kalba, *zaoum* fonetiškumas), talpių reikšmių žodžiai (sudurtiniai žodžių dariniai) bei iracionalūs trūkiai. Literatūrinių anamorfozių klausimą savaip kėlė Margolin[373].

Jean-Marie Benoit[374] apie XVII a. anglų metafizinį poetą Johną Donne'ą rašo taip:

> *Palikime ramybėje jo paslaptį, šių problematiškų aspektų gausybę, kuri mums jau yra tapusi Donne'o kūrybos, ir ypač šio eilėraščio, daugiaprasmiškumo simboliu ar anamorfiniu vaizdiniu [...] gilaus ar*

373 J.-C. Margolin, *op. cit.*, p. 529.

374 Jean-Marie Benoit, *L'écritures de l'abyme*, Noktiurnas šv. Liucijos dienos proga: trumpiausioji diena, in Jon Donne, *L'Age d'Homme*. Les Dossiers H, 1983, p. 247 ir toliau. Veikalo *Įžangą* parašė J.-M. Benoit, p. 11–13.

> *paslaptingo Donne'o sumanymo tyrimas mus įvilioja į žabangas, kur tyko nederama mūsų pačių sielos būsenos projekcija [...].*

Anamorfozė taip pat buvo siejama su Henry'io Jameso darbais, atsižvelgiant į jo „paslaptinguosius raštus" ir „anamorfozės bei Viktorijos laikų pasąmonės" epochos ypatumus, nepamirštant tam tikrų šaltinių patikslinimų. Dėl šios priežasties Jean Perrot[375] rašytojo *Ambasadorius* tuoj pat susiejo su dailininko *Ambasadoriais*:

> *Holbeino* Ambasadoriai *literatūroje: sudurtiniai žodžiai ir istoriniai pakartojimai.*

Glausta paantraštė žada skrupulingą išsklaidą:

> *Apsigaubęs savo anamorfoze išpuoselėtame Jameso darbe pasirodys Holbein [...]. Ambasadorių istorija – tai perspektyvos pasikeitimas, per daugiau nei keturis šimtus puslapių nusidriekusi lėta anamorfozė, kurios metu puritoniškasis Naujosios Anglijos individas perauga į paryžietišką auksinės bohemos dykinėtoją, pasižymintį estetine ir kosmopolitiška vizija.*

Pasikartojanti istorija – pasiruošimas Henrio VIII vestuvėms su Anne Boleyn, kai Dinteville buvo ambasadoriumi Anglijoje, Chado ryšiai su Paryžiaus pasileidėle – prideda dar vieną sąsają tarp paveikslo ir 1901 metais parašyto romano veikėjų, ypač po to, kai 1890 m. Nacionalinėje Londono galerijoje iškabintas šedevras ir 1900 m. išleista Mary Hervey knyga. Henry James žinojo apie paveikslą nuo 1869-ųjų ir atgaivino anamorfozes savo raštuose: ant pageltusio susukto popieriaus lapo pasirodantis mirties atvaizdas (*Mitrus vyriškis*), iš pirmo žvilgsnio neaiškus, dviprasmis objektas, kuris geriau įsižiūrėjus pasirodo esąs veidas (*Šventasis fontanas*), anamorfinis vaizdo iškraipymas fikcijos srityje (*Atvaizdas ant kilimo*).

375 J. Perrot, *Henry James, une écriture énigmatique*, Paryžius, 1982, p. 25.

Tiesioginiai ir neginčijami palyginimai skatina išsamius svarstymus. Visi užkoduoti Jameso raštai susiję su anamorfoze, kuria išreiškiamas jo aplinkos ir laikų sumišimas, nerimas bei haliucinacijos.

376 O. Rolin, *Phénomène futur*, Paryžius, 1983, ketvirtasis viršelio lapas.

> *Anamorfozė kaip pralaimėjimo vaisius ir ženklas, priklausantis kolektyviniam Viktorijos laikų visuomenės onirizmui, yra tartum ginklas, kuriuo nešinas „Niekio raitelis", besimaudantis institucijos šlovėje, grindžiamoje pagarba įvaizdžiams, nors kiekvieną akimirką išryškėja apgaulingi tų paviršių aspektai [...].*

Pabrėžiama, kad

> *James, pasinaudojęs nusistovėjusia anamorfozės praktika, tampa pirmuoju, kuris ėmėsi analizuoti kultūrinę Vakarų pasąmonę.*

[Anamorfozės] sąvoka nuo šiol dažnai pasitelkiama apibrėžiant tėkmę ir dviprasmiškumą. Būtent tai rašoma knygos *Ateities fenomenas*[376] pristatyme, kurios autorius – iš Mallarmé pavadinimą pasiskolinęs Olivier Rolin:

> *Atrodo, kad rašoma apie nūdienos laikus, o kai kada netgi krypstama į ateitį, tačiau naudojami archaizmai siekia net V a. pr. Kr. Apskritai paėmus, ar tai negalėtų būti mūsų geografijos, mūsų istorijos anamorfozė?*

Literatūrinė anamorfozė neturi sienų. Matėme, kaip šiuo žodžiu rašytojai nė nemirktelėdami vadindavo įvairiausius kūrinius.

Nuo šiol naujos analizės ir žodynas stabiliai įsitvirtina, ir pasipila paradoksai bei įvairuojantis turinys. Anamorfozė kaip niekada anksčiau jaudina tiek

vizualiąją, tiek intelektualiąją vaizduotę. Ji tampa neišsemiamu šių vaizduočių šaltiniu.

Ja ypač susidomi psichoanalizė. Manyta, kad grifo figūra, kurią Freud įžiūrėjo ant Leonardo da Vinci nutapytos šv. Onos rūbo klosčių, taip pat yra anamorfozė. Lacan[377] nemažai tyrinėjo jos veikimą kaip tokios struktūros, kur geometrinėje erdvėje pasirodo fantazmas, pavyzdį.

> *Šį žvilgsnio pranašumą galime pajusti tuomet, kai ima veikti, jei galėčiau taip išsireikšti, mūsų gyslomis tekantis geismas, tad regėjimo sritis tampa sudėtine geismo dalimi [...].*

Tai – sudėtingas mechanizmas, kuriame susipina menas ir mokslas. Gerai žinomas tokio mechanizmo pavyzdys – visokiausiems perspektyvos apvertimams naudotas Dürerio langas. Tiksliai nustačius geometrinius vaizdo išmatavimus, sukuriamas stebuklingas poveikis.

> *Panaudojęs jį (langą) atvirkščiai ir besidžiaugdamas ne pasaulio atkūrimu, kaip buvo siekiama pradžioje, o deformacija kitame paviršiuje atvaizdo, kurį išgavau iš pirmosios pusės, užsibūnu tarsi saldžiame žaisme, ties metodu, kuriuo vos panorėjus visi dalykai, juos ištempus, parodomi ypatingu būdu.*

Žavimasi, kyla paranojiškų dviprasmybių ir vizionieriškų perspaudimų. Froidininkui kyla štai tokia išvada, ir jis nedelsdamas ją išdėsto:

> *Kaip nutiko, kad niekam nekilo mintis sukurti erekcijos efekto? Įsivaizduokite tatuiruotę ant organo, atliktą ad hoc, ramybės būsenoje, tačiau būsenai pasikeitus įgyjančią, jei leisite taip išsireikšti, išvystytą formą.*

Iš tikrųjų,

377 J. Lacan, *Le Séminaire*, XI knyga, Paryžius, 1973, VII, *L'Anamorphose*, p. 75–84.

kaip žvilgsnio lauke įmanoma nepastebėti geometrinei dimensijai imanentiškos šališkos dimensijos, neturinčios nieko bendra su matymu kaip tokiu – kažko simboliško, veikiant stokai, – fališko vaiduoklio pasirodymo.

378 Žr. *L'Ane*, 1983, nr. II, p. 2.

379 J. Cocteau, „Note autour d'une anamorphose, un phénomène de réflexion?" in *Le Monde et la Vie*, nr. 95, 1961 balandis, p. 35 ir toliau.

Šiame kontekste minimas keistas objektas, kuris – suspaustas ir įstrižas – plūduriuoja priešais Holbeino *Ambasadorius*. Nėra abejonių, kad esame nebe ikonologijos srityje, o puolame į psichoanalitinius žabangus, atradusius jiems tinkantį mechanizmą.

Juos perima Prigent, ir šie atsiduria literatūrinėse struktūrose.

Tuo tarpu B.-M. Koltès ir F. Regnault[378] rašo, kad

Falinis objektas taip pat kuria ir anamorfozę, kuri europiečių širmoje įsiūbuoja figūras – tai, kas „fundamentalu" [...], ir kas „juokinga" [...].

Aplink visas šias formas, kurių geometrinės struktūros staiga tampa madingos, ima veistis visokiausios morfologinės ir semantinės analizės. Prieš tai trumpam prigesusi, sistema atsistato ir su visa savo aspektų įvairove įsilieja į šiuolaikinių menininkų ir intelektualų srovių susidūrimus bei sūkurius, ima lietis į naujas sritis, tačiau sykiu lieka ištikima pati sau. Susiduriame su visokiausiomis keistenybėmis, perteikimo tikslumu ir piktnaudžiavimu, kurių dėka išryškėję fantazmai įneša tam tikro prasimanymo. Nereikšmingai užsimezgusio optinio žaidimo istorija išsivysto tarsi įspūdingas pasakojimas, kuriame yra ir genialus pakilimas, ir daugybė atšakų bei pakeitimų, netgi kiniškas epizodas ir filosofinis etapas. Nepamirškime ir metafizinės sakmės, kurią užrašė Jean Cocteau[379].

O kas, jei lėkštė[380] *iš tikro išnyra ne iš erdvės, o iš laiko?*
Kapitonas Clérouin

Šia apokrifine citata vietoj epigrafo pradedamas jo straipsnis. Poetas rymo virš cilindrinės anamorfozės (priklausančios Reimso kolekcijai)[381], kurią apibūdina štai taip:

> *Žvelgiant į eskizą, kuris analogiškas anam žvilgsnio žaismui, atrodo, kad kažkas nerangiai apvertė indelį su baltu padažu. Rezultatas – dėmių ir linijų netvarka [...], į kurią žvelgiant neįmanoma net pagalvoti, jog šis bereikšmis dalykas galėtų įgyti prasmę, o už jo geometrinės strategijos galėtų slypėti žymusis Rubenso paveikslas.*

Pastarasis atkuriamas atspindžiuose ant žvilgančios popieriaus tūtelės, padėtos kreminio pyrago centre.

Cocteau rašo:

> *Šis reiškinys šeimoms teikia penkių minučių pramogą, o Goethe'i būtų puiki proga vienam iš jo monologų [...]. Žvelgdamas į jį, matau Barbe-Bleue pilies vartus, už kurių rastume keletą mirusių šviežių įsitikinimų, arba koridoriaus kontūrus, kur visai kaip poezija Didysis Inkvizitorius mus kviečia nusiraminti* Kankinimo viltimi. *Šie mirusieji ir koridoriai, prie kurių pridėčiau ir Knoso labirintą, kuriame baisu sutikti Minotaurą, bet kartu kyla ir pažinimo smalsulys, atveda mane į* no man's land, *kur susitinka poezija ir mokslas.*

Šiame kontekste prisimenamas ir dirbtinis *Kinijos imperatoriaus lakštingalos* gyvenimas. Žinoma, Cocteau nežinojo apie jau seniai egzistuojančias kinų anamorfozes, tačiau spontaniškai jas įtraukė kaip savo sukurtą Tolimųjų Rytų simbolį, apimantį to krašto realijas ir pasakojimus.

380 Keistam sutapimui lėmus, Lyotard (*op. cit.*, p. 377) Holbeino *Ambasadorių* kaukolės anamorfozę taip pat lygina su „tarsi kokia sklendžiančia lėkšte, kuri žybčioja ir sykiu lieka nepajudinama, svarstydama, ar įsikurti ant plokštumos, ar ne".

381 Anamorfozės reprodukcija kartu su veidrodžiu už 30 frankų parduota *Monde et la Vie* suvažiavime.

Prie mirštančio Marco Polo lovos budėjęs dvasininkas anamorfozėse įžvelgė jo melagysčių įrodymą. Jų pokalbis simbolizuoja amžiną nesutarimą tarp žinančių, kad nieko nežino, ir įsivaizduojančių, kad žino tai, ko nežino. O juk Koubilaï su visomis savo žiniomis, astrologijos išmanymu ir prabanga, Veneciją laikęs apgailėtinu miestu prie ežero, toli gražu neprilygo indams, kurių astronomai lankėsi naujuose pasauliuose dar iki tol, kol išminčiai baimingai susigriebė, kad tai niekaip netarnauja imperialistiniams tikslams.

Marco Polo ir Koubilaï sumokėjo brangią kainą.

Kuo daugiau galvoju apie tai, kad Koubilaï ir Marco Polo sumokėjo brangią kainą [...], tuo tikėtinesnė man atrodo galimybė, kad tam tikros nesuprantamos netvarkos gali rastis tik iš vienoje tvarkoje slypinčios kitos tvarkos, kad tam tereikia paties paprasčiausio atskleidimo, tokio, kaip tūtelės atveju, ir nežinoma tvarka bus iš naujo įvesta į siauras mūsų imperatyvų ribas. Tai taip pat reikštų, kad siaubinga neteisybė, kuri pagal mūsų žemišką tvarką atrodo kaip kaltinimas visai kūrinijai, kai kada iš tikrųjų atsiranda iš transcendencijos trikdžių, kuriems įminti neturime rakto.

Štai ir vėl atsidūrėme tarp kosmogonijų, kur optinis žaisliukas pasirodo esąs Gamtos atvaizdas. Pradžioje atrodžiusi kaip išlietas padažas ar kreminis pyragaitis, anamorfozė, jei į ją geriau įsižiūrima, virsta žvaigždžių ūku, galaktikomis. Savo keliamais esminiais klausimais ji priartėja prie šiuolaikinės fizikos svarstymų. Juk ir jaunieji mokslininkai kartu su poetu galėtų tikėtis atrasti „vamzdį, kuris į formulę suvestų paslaptingus universaliosios anamorfozės taškus“.

Cocteau skatina iš naujo įvertinti šią Henri Poincaré frazę:

Apie šiuolaikinio mokslo santykį su nežinomybe galiu pasakyti tiek, kad mes tik pradedame girdėti pirmuosius link mūsų artėjančių kalnakasių kirčius.

Netrukus po to jis ima svarstyti cilindrinio veidrodžio naudą.

Būtent anamorfozė mane pastūmėjo prie hipotezės apie paprastą kaip tūtelė atradimą, kurio dėka žmogus galbūt galėtų suprasti, kodėl kaip neišvengiamybę jis priima į papuošimų chaosą panašius įvykius, už kurių slypi harmonija [...].

Net jei neatsakingų žmonių ideologijos siūlo nusižeminti ir būti tik auka, atsakomybės prisiėmimas turi vykti kaip protėvių įstatymų anamorfozė, kuri taip žavingai atspindėta kai kuriose Ramiojo vandenyno salose [...]. Galbūt visa atskleidžianti tūtelė mums parodytų, kad Žemė, kurioje vandenų kiekis visuomet išlieka toks pat, siekia subalansuoti ir žmogiškąjį ūkį [...].

Visa tai pirmiausia liečia poeziją:

Poezija (visuomenėje) ima plėtotis tik tuomet, kai tampa pavojinga patirtimi [...] kaip suakmenėti verčiantis šaltinis, kaip iš poeto plunksnos besiliejantis gebėjimas tuštumą paversti akmeniu, abstraktybę paversti objektu, dienos šviesoje iššaukti naktį, trumpai tariant, prie anamorfozės pridėti tūtelę *ar, kalbant žargonu, „vamzdį“, ir paleisti mus tuo vamzdžiu nežinomybės link.*

Jeano Cocteau užrašams apie katoptrinę anamorfozę būdinga tam tikra netvarka. Pilnas pakilimų ir nusileidimų, nukirtimų ir nukrypimų, galingų sakinių ir paantraščių, tarsi pakylėtumo ir žargono mišinys, jo tekstas kaip visada pribloškia, tačiau ne visuomet pasiduoda lengvam skaitymui.

Anamorfiniam turiniui išversti būtina turėti „stebuklingą tūtelę“. Tai savo teksto išvadose pripažįsta ir pats poetas. Žongliruodamas paradoksais, tik sau būdinga maniera jis sukuria mokslo kaip meno ir meno kaip mokslo apologiją.

Nebūdamas mokslininku ir niekuomet nevartęs populiarių vadovėlių, Cocteau tuo metu miglotai jautė, kaip poetiniai erdvės ir laiko vaizdiniai dera su bendrąja reliatyvumo teorija ir vienovės siekiančiomis šiuolaikinėmis teorijomis. 1960 m. jis įsitraukė į pokalbį prie apskrito stalo su jaunaisiais mokslininkais[382].

Skaitytas paskaitas jis apibendrino esė, kurioje anamorfozę pateikė kaip šių betarpiškų santykių pavyzdį ir iliustraciją. Nuo pat XVI a. naudotas optinio ir intelektinio fenomeno ženklas pasirodė esąs kuo tinkamiausias platesniam šių dienų kontekstui.

Apibendrinsime priede pateikiamu Bossuet, kuris 1662 m. pamoksle[383] kalba apie paveikslo netvarkoje glūdintį slaptą meną ir mokslą, tekstu; tokį paveikslą galėtume palaikyti negrabiai atliktu, tačiau jis simbolizuoja didžiojo visatos alchemiko paslaptį.

382 Žr. Aimé Michelio pratarmę Cocteau straipsniui.

383 Už nuorodą į šį tekstą esame dėkingi pono François Marcelio Plaisant'o erudicijai ir paslaugumui.

J. B. Bossuet

Apie apvaizdą

Antrosios gavėnios savaitės pamokslas
Luvras, 1662 m. kovo 8 arba 10 d.

PIRMA MINTIS

Svarstydamas savo paties mintis apie žmogiškus dalykus – tokias painias, netolygias, netaisyklingas – dažnai lyginu jas su paveikslais, taip paprastai iškabintais smalsiųjų bibliotekose kaip perspektyvos žaidimas. Iš pirmo žvilgsnio matyti tik beformiai potėpiai ir neaiški spalvų maišalynė, primenantys arba besimokančiojo piešti bandymus, arba vaiko žaidimą, bet toli gražu ne išmanančios rankos darbą. Tačiau kai paveikslo paslaptį žinantysis jums parodo, iš kurios vietos pažvelgti, visos netolydžios linijos tam tikru būdu susirenka priešais jūsų akis, bet koks sumišimas išnarpliojamas ir prieš jus iškyla veidas, kurio linijos ir proporcijos prieš tai nepriminė nieko žmogiško. Toks, mielieji ponai, mano galva, yra gana natūralus pasaulio vaizdas – sumaištis iš pirmo žvilgsnio ir paslėptas teisingumas, kurį pastebėti galime tik žvelgdami iš tam tikro taško, atrasto tikėjimo Jėzumi Kristumi dėka...

Laisvamanis nesusimąstydamas tuoj puls šaukti, kad čia nėra jokios tvarkos: „Kvailys pasakė savo širdyje: „Nėra Dievo“. Arba sakys, kad šis Dievas apleido žmogiškąjį gyvenimą ir paliko jį likimo įgeidžiams: Dixit insipiens in corde suo: Non est Deus. *Betgi sustokite, nelaimingieji, neskubėkite spręsti apie tokį svarbų dalyką. Galbūt paaiškės, kad tai, kas atrodė painu, iš tikro yra paslėptas menas; ir jei jums pavyks surasti tašką, iš kurio derėtų stebėti dalykus, visi netolydumai bus atstatyti, ir jūsų akys įžvelgs išmintį, kur prieš tai matė esant tik netvarką.*

Taip, taip, šis paveikslas turi ypatingą tašką, neabejokite tuo. Tas pats Ekleziastas, prisipažinęs apie savo sumišimą, mus nuveda į tokią vietą, iš kurios galime apmąstyti pasaulio tvarką.

Už leidimą naudoti atvaizdus šioje knygoje dėkojame:

Ambrozijaus bibliotekai Milane (il. 22), Bavarijos valstybinei bibliotekai (il. 70), Bazelio istorijos muziejui (il. 99–100), Berlyno nacionalinio muziejaus Grafikos kabinetui (il. 7A, 9), Britų muziejui (il. 8, 26), Ciuricho technologijų universiteto (ETH) bibliotekai (il. 2–3, 6, 24, 48, 64), Danijos nacionaliniam muziejui (il. 101), Dekoratyvinės dailės muziejui Paryžiuje (il. 88), Filadelfijos meno muziejui (il. 89), Getty tyrimų institutui (il. 21, 41, 63, 66, 77–78), Georges'o Pompidou centrui Paryžiuje (il. 136), Gripsholmo piliai (il. 96), Harvardo meno muziejams (il. 109), Heidelbergo universiteto bibliotekai (il. 113, 127), Hercogo Augusto bibliotekai (il. 61–62), Lindos Hall bibliotekai (il. 124–125), Ljubo Popović šeimos archyvui (il. 137–138), Londono nacionalinei galerijai (il. 65), Luvro muziejui Paryžiuje (il. 67, 72), Metropoliteno meno muziejui Niurjorke (il. 12, 76, 81, 100, 145), Nacionalinei portretų galerijai Londone (11A, 11B), Nacionalinei Prancūzijos bibliotekai (il. 1, 4, 18, 25, 28–36, 42–45, 49, 51–53, 56, 71, 98, 117–119, 121–123), Nacionaliniam Prancūzijos švietimo muziejui (il. 90), Prancūzijos intituto bibliotekai (il. 27), Rijks muziejui Amsterdame (il. 69), Ruano dailės muziejui (il. 94), Švč. Trejybės vienuolynui Romoje (il. 37–39), Upsalos universiteto Gustavo Adolfo kabinetui (il. 92), Vašingtono nacionalinei dailės galerijai (il. 57–58).

Leidybinė komanda sutelkė visas pastangas, mėgindama susisiekti su knygoje publikuojamų iliustracijų publikavimo ir autorių teisių savininkais. Nuoširdžiai apgailestaujame, jei pasitaikė klaidų atributuojant ar įvardijant teisėtus savininkus. Jeigu pastebite netikslumų, maloniai prašome apie juos informuoti leidyklą. Atsižvelgsime į Jūsų komentarus rengiant vėlesnius šios knygos leidimus, taip pat pagal teisinius įsipareigojimus atlyginsime reprodukavimo teisių išlaidas.

Jurgis Baltrušaitis
Anamorfozės: iškreiptos perspektyvos

Versta iš
Jurgis Baltrušaitis, *Les perspectives dépravées: Tome 2, Anamorphoses*, Editions Flammarion, 2008

Knyga ar jos dalys originalo kalba anksčiau publikuotos:
Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Olivier Perrin, 1955; Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, Olivier Perrin, 1969; Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgis opticus*, Flammarion, 1982; Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses: les perspectives dépravées II*, Flammarion, 1996.

Iš prancūzų kalbos vertė
Daina Habdankaitė
Moksliniai redaktoriai
Odeta Žukauskienė ir
Marius Pranskūnas
Įvadinį tekstą parašė
Odeta Žukauskienė
Kalbos redaktorius
Aistis Žekevičius
Grafikos dizaineris
Jurgis Griškevičius

Išleido
Six Chairs Books
www.sixchairsbooks.lt

Spausdino
BALTO Print

Tiražas
750 egz.

© Flammarion, Paris, 2008
© Odeta Žukauskienė, 2019
© Six Chairs Books, 2019
Visos teisės saugomos

ISBN
978-609-96058-2-1

„... išgirdę, kad šiame paveiksle turime pamatyti portretą, visai pagrįstai sakytume, kad jis painus, mat negalima nuspręsti, kas tai – žmogus, beždžionė ar žuvis – tačiau, pažvelgus į jo atspindį cilindriniame veidrodyje, painumas dingsta, ir išvystame Julijų Cezarį".

Gottfried Wilhelm Leibniz

Iškreipta vaizdo projekcija, kintanti prieš mūsų akis ir priklausanti nuo pasirinkto žiūrėjimo taško, vadinama anamorfoze. Pradėjusi reikštis XVI a. kaip slaptas meninis metodas (Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer) ir savo piką pasiekusi XVII a., anamorfozė persikėlė iš ankštos paveikslų erdvės į didelių matmenų freskas ir instaliacijas. Formuojama aplink cilindro ir kūgio formos veidrodžius, ji išpopuliarėjo kaip smalsuolius stebinanti pramoga. Atgimusi gyventi XX a., anamorfozė tebėra mįslingas reiškinys. Ji atskleidžia stebuklingą ir monstrišką perspektyvos pusę, paisančią tikslių geometrijos taisyklių bei jungiančią meną ir mokslą, dailę ir filosofiją.

Toks daugiaprasmis tyrimų laukas atsiskleidžia šioje knygoje, kurioje atrandame kerinčią anamorfozės reiškinio istoriją. Baltrušaitis atveria netikėtas perspektyvas, keistus ir magiškus reginius, kurie aktualizuoja abejonę tarp to, kas tikra, ir to, kas regima. Nestebina, kad knyga sulaukė žymiausių XX a. antrosios pusės mąstytojų – Jacques'o Lacano, Gilles'o Deleuze'o, François Lyotard'o ir kitų – dėmesio. Jų veikaluose anamorfozė tampa priemone atskleisti dvilypius tikrovės ir iliuzijos, tvarkos ir chaoso, matymo ir mąstymo, sąmonės ir pasąmonės santykius.

„Barokinė anamorfozė atskleidžia, kad atsakymus ir argumentus pateikia žiūrėjimo taškas".

Gilles Deleuze

„Geometrija turi intelektualią, magišką pusę, kuri mane masino kaip mįslė. Rinkau knygas apie perspektyvą, kadangi jose buvo geometrijos ir atvaizdų. [...] Taip atradau anamorfozes, kurių iki tol niekas rimtai netyrinėjo, nors jos susijusios su viduramžių scholastika ir didžiųjų filosofų, Descartes'o, Mersenne'o ir kitų, mąstysena".

Jurgis Baltrušaitis

ISBN 978-609-96058-2-1